

علم المعرفة

العملية الإبداعية
في فن التصوير

تأليف: د. شاكر عبد الحميد

0216578



مكتبة الإسكندرية
Bibliotheca Alexandrina

اهداءات ٢٠٠١

١. صلاح راتب

القاهرة



سلسلة كتب ثقافية شهرية يُصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

العملية الإبداعية في فن التصوير

تأليف: د. شاكر عبد الحميد

١٠٩ - جمادي الأولي ١٤٠٧ هـ - يناير (كانون الثاني) ١٩٨٧ م

المشرف العام :

احمد مشاري العدواني
الأمين العام للمعالم

نائب المشرف العام:

د. خليفة الوقيان
الأمين العام المساعد

هيئة التحرير:

د. فؤاد زكريا المستشار
د. أسامة الخولي
د. سليمان الشطي
د. سليمان العسكري
د. شاكر مصطفى
صديقي حطاب
د. عبد الرزاق العدواني
د. فاروق العمر
د. محمد الرميحي

المراجعة :

توجه باسم السيد الأمين العام للمعالم الوطني للثقافة والفنون والآداب

عدد ٢٣٩٩٦ الصفحة / الكويت - 13100

العملية الإبداعية
في فن التصوير

المواد المنشورة في هذه السلسلة تعبر عن رأي كاتبها
ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس

مقدمة

بقلم : د . مصطفى سوليف

يتصدى المؤلف من البحث الراهن للإجابة على عدد من الأسئلة بالغة الأهمية والتعقيد معاً، وفيما يلي هذه الأسئلة .

- ١ - كيف تتم عملية الإبداع في فن التصوير . وما هي العمليات النفسية المسؤولة عنها ، والمساهمة فيها؟
- ٢ - ما هي العمليات والعوامل الاجتماعية المسؤولة عن الإبداع في فن التصوير؟
- ٣ - كيف يستخدم المصور قوانين الضوء والاختلافات في نوعية الألوان وشدها ، ونصوعها ، وفي الخطوط والأشكال والمساحات؟
- ٤ - هل تكون استجابة المصور للألوان وغيرها من مكونات هذا الفن ، واستجابته كذلك للعوامل الداخلية والخارجية المرتبطة بعمليات الإبداع استجابات حدسية ، لاشعورية؟
- ٥ - ما هي العمليات التي يقوم بها المصور حتى يصل إلى أعلى مستويات الأصالة؟
- ٦ - ما هي طبيعة العلاقة بين الكل والجزء في فن التصوير كنشاط إبداعي؟

وفي محاولته الإجابة على هذه الأسئلة نهج الباحث نهج العلماء ، فلم يقتصر على النظر في الأعمال الفنية المكتملة ، بل سعى إلى المصورين أثناء عملهم في مراسمهم يتتبع النواتج الفنية أثناء تخلفها ، لحظة بلحظة ، ولم يقتصر على مصور واحد أو مجموعة محدودة من المصورين خشية أن يكون لمذهبهم الفني تأثير على طريقهم في الإنتاج ، فتناول بالبحث خمسين مصوراً مصرياً وعربياً من مختلف

الأعمار والمذاهب الفنية والثقافات؛ واعتمد في تحصيل المعلومات التي تلزمه على الأدوات التي يستخدمها علماء النفس في بحوثهم، وهي الاستخبار والاستبصار وتحليل المضمون، وقبل هذا وذاك جميعا الملاحظة عن كتب. وامتد استقراء الباحث إلى كتابات كثير من المصورين الأجانب، الذين يدلون فيها بشهادات مقصودة أو غير مقصودة حول العملية الإبداعية في التصوير.

هكذا اتسع مجال الرؤية العلمية فيما يتعلق بالإبداع في التصوير، أمام كاتب هذا البحث الذي تقدمه بين يدي القارئ، وبالتالي فنحن أمام بحث يجمع بين الدقة وسعة الأمور؛ الظاهرة في تفصيلاتها وأعماقها المعقدة؛ وفي تنوع أشكالها ورحابة المجالات المؤثرة فيها.

وللكتاب فضيلة أخرى، هي الصورة الأدبية الممتعة التي يقدم الكاتب نتائجها من خلالها. فنحن هنا بصدد كاتب لديه الحس اللغوي والأدبي المصقول، ومن ثم ففي قراءة بحثه هذا تحصيل للمعرفة والمتعة.

وما أشد حاجة المكتبة العربية لهذا النوع من الكتابة. الذي ينير العقل، ويصقل الذوق.



« المصور يصور بعقله لا ييده »

ميكل أنجلو

« التصوير هو علاجي الخاص »

فان جوخ

« أنا لن أقوم بالاستدلال والمقارنة . إن مهمتي هي الإبداع »

وليم بليك

« إن الإبداع هو الوظيفة الحقيقية للفنان وحيث لا يوجد إبداع لن يوجد فن »

ماتيس

« إن الشيء الهام هو الإبداع ، ولا شيء آخر يهم . الإبداع هو كل شيء »

بيكاسو

« أنا مصور ، أنا واللون شيء واحد »

بول كلي

تقديم

أصبح من المتفق عليه إلى حد كبير الآن بين المفكرين أن الفروق بين الأمم المتقدمة والأمم المتخلفة، أو النامية هي فروق في مدى امتلاك هذه الأمم، أو عدم امتلاكها للعقول المبدعة، فقد أصبح الإبداع هو المحك الحاسم في الاسراع بتقدم شعب من الشعوب، أو تخلف شعب آخر ووقوفه عند هاوية التخلف والجهل. ومفهوم الإبداع هو مفهوم واسع شامل عميق. إنه يمتد من الاختراعات والاكتشافات العلمية عبر الابتكارات والابداعات الفنية والأدبية وإلى التجديدات الأصلية على مستوى السلوك والعلاقات الإنسانية. والإبداع في أساسه عملية، أو نشاط إنساني ينسم بالوعي، والتوجه في مجال معين، نحو هدف معين يتم تجاوزه إلى أهداف أخرى أكثر عمقا وفائدة وأصاله، ورغم بدايات الوعي بأهمية دراسات الإبداع والتي ظهرت على استحياء وبطريقة خافتة في أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات من هذا القرن، ثم ارتفع صدها بشكل حاد في أواخر الخمسينات وأثناء الستينات والسبعينات فإنه قد ظل هناك بعض المناطق التي سقطت من دائرة اهتمام العلماء والباحثين في هذا المجال، وأبرز هذه المناطق وأكثرها أهمية هو مجال العملية الإبداعية، فقد أهتم العلماء والباحثون بسمات المبدعين وخصائصهم ونتاجاتهم، بينما ظلت دراسات النشاط الإبداعي الفعلي أثناء فعل الإبداع خافتة، في بعض المناطق، ونادرة أو غائبة في مناطق أخرى من المعرفة الإنسانية، ولعل أكثر المناطق التي لاقت إهمالا في دراستها من قبل الباحثين هي منطقة العملية الإبداعية في فن التصوير. فنحن لانكاد نفع في هذا المجال إلا على دراسة آرنهيم الشهيرة على لوحة الجيرنيكا ليكاسمو وقد عرضنا لها بالتفصيل في هذا الكتاب. ثم بعد ذلك نتلفت حولنا قلا نجد إلا بعض التأملات الاستبطانية، أو نظرات أشبه بمرالكرام السريع على هذا المجال، ونحن نطمح أن تكون دراستنا هذه فاتحة لمزيد من الدراسات والاهتمامات بدراسات

أخرى جديدة لموضوعات الإبداع ومجالاته المختلفة في العلم والفن والأدب. ونحن أحوج ما نكون إلى القيام بها وتمثلها واستيعابها. وتضمنها في مقرراتنا التربوية والتعليمية والحياتية في وطننا العربي الكبير. ونحن نستشعر بداية نهضة يمكن أن تقوم فيه بشكل جاد وكبير في السنوات المقبلة.

وإحقاقا للحق فإنني أجد لزاما علي أن اعترف بأن هذا الكتاب لم يكن ليتم لولا الجهد المتواصل الدؤوب الكريم الذي بذله معي أستاذي الدكتور مصطفى سويف استاذ علم النفس بجامعة القاهرة، وكذلك ما قدمه الأستاذ الدكتور الفنان محمد حامد عويس العميد السابق بكلية الفنون الجميلة بجامعة الاسكندرية، وأيضا ما بذله الفنانون المشتركون في الجانب الميداني من هذه الدراسة من جهد وتعاون كبيرين مثمريين. أرجو أن أكون قد استفدت بعض الفائدة منه.

كما أنني أود بهذه المناسبة أن أتقدم بخالص الشكر وعميق الامتنان إلى المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بدولة الكويت، وعلى رأسه الأستاذ أحمد مشاري العدواني، الأمين العام للمجلس، وإلى هيئة تحرير سلسلة عالم المعرفة ومستشارها الدكتور/ فؤاد زكريا على موافقتهم على نشر هذا الكتاب وعلى ما بذلوه من جهد صادق في فحصه وقراءته وإخراجه بالصورة المناسبة.



الفصل الأول

علم النفس وفن التصوير : نظرة عامة

مقدمة :

تتفق تعريفات علماء النفس عموما على اعتبار الإبداع حالة متميزة من النشاط الإنساني يترتب عليها انتاج جديد يتميز بالجددة والأصالة والطرافة والمناسبة التكيفية، كما أن الجماعة التي يوجه إليها هذا الانتاج تميل إلى قبوله على أنه مقنع ومفيد. (١)

وتتفق هذه التعريفات أيضا على أن الناتج الإبداعي : اللوحة، التمثال، القصيدة، الرواية، السيمفونية . . إلخ هو نتيجة لازمة لمجموعة متفاعلة ومعقدة من النشاطات يطلق عليها اسم العملية الإبداعية.

ومن خلال الدراسة العلمية للعملية الإبداعية، أي دراسة ما يحدث فعلا عندما يفكر المرء ابداعيا في حل بعض المشاكل أو انتاج بعض النواتج الإبداعية الجديدة، نستطيع أن نفهم بطريقة أفضل كيف نقيس الإبداع، وما هي الخصائص الشخصية المزاجية والعقلية والدافعية التي تجعل الأفراد يميلون أكثر للإبداع، وما هي الظروف التي تيسر أو تعسر العمل الإبداعي وكذلك الوسائل والأساليب والتقنيات التي يتبناها المفكرون المبدعون ويطورونها من أجل انجاز أعمالهم . وبالطبع فإن ذلك لن يكون ممكنا إلا بدراسة العمليات النفسية الخاصة بالإدراك والتذكر والتفكير والتخيل واتخاذ القرارات والرموز والتصورات والتركيز والتعديل والتخطيط والتقويم والاتصال، أو التخاطب وغير ذلك من العمليات التي ستكون هي البؤرة المركزية لاهتمامنا في البحث الحالي وذلك من خلال محاولتنا معرفة كيفية حدوث النشاط الإبداعي في فن التصوير.

حول العملية الإبداعية في فن التصوير

ابتداء نقرر أننا نتفق مع كرتشفيلد R. Crutchfield في تحديده للخصائص التالية للعملية الإبداعية (وهي خصائص يتفق عليها اغلب الباحثين في مجال الإبداع):

١ - إن العملية الإبداعية ليست شيئا غامضا، أو غير خاضع للتحليل بالضرورة، إنها مثل أي عملية سيكولوجية تخضع للبحث والتحليل العلمي وكذلك للمعالجة والضبط التجريبي.

٢ - ليست هناك عملية واحدة مفردة يمكن النظر إليها بطريقة مناسبة على أنها هي العملية الإبداعية، فهذا المصطلح هو تلخيص متفق عليه لمجموعة معقدة من العمليات المعرفية والدافعية داخل الفرد، عمليات تشتمل على الإدراك والتذكر والتفكير والتحليل... إلخ.

٣ - إن العملية الإبداعية توجد لدى كل فرد، وليست أمرا مقصورا على فئة مختارة بعينها، فلدى كل الأفراد توجد هذه العمليات المعرفية والمزاجية والدافعية التي نتحدث عنها، لكن هذا لا يعني أن كل فرد هو مبدع متميز بالضرورة، فلدى بعض الأشخاص تبلغ العملية الإبداعية قمة نضجها أو ذروتها، ولدى البعض الآخر لا يحدث ذلك نتيجة عمليات شخصية واجتماعية كثيرة كالأعاقة والتشتت والانشغال وعدم الاهتمام وغير ذلك من الأسباب.

٤ - إن العملية الإبداعية تميل إلى الاختلاف بطريقة واضحة في الأشكال المختلفة من الأعمال الإبداعية، هذا رغم ميلها إلى التشابه في بعض النواحي أيضا. (٢)

وهذه النقطة الأخيرة أكدها العديد من علماء النفس وعلماء الطبيعة والرياضيات، مع ميلهم -صراحة أو ضمنا- إلى التأكيد بصفة خاصة على الجوانب الخاصة بالتشابه بين المجالات الإبداعية في العمليات النفسية المتجهة نحو إبداع كل ما هو جديد ومفيد. (٣)

وانطلاقا من هذه الخصائص وإضافة إليها نقرر ما يأتي :

١ - أن العملية الإبداعية في فن التصوير هي بالطبع ليست شيئا غامضا أو غير خاضع للبحث العلمي ، كما أنها ليست عملية واحدة متعزلة ، بل هي مزيج من العمليات السيكولوجية المختلفة والمتفاعلة في نفس الوقت ، وهي كذلك يمكن أن توجد لدى الأفراد بدرجات متفاوتة ومختلفة وفقا لمفهوم الفروق الفردية المعروف ، وكلنا كان يقوم بممارسة التصوير والرسم في فترة ما من حياته (خاصة في المدارس الابتدائية) ، لكن الذين استمروا في هذه الممارسة هم من يتميزون بارتفاع مستوى الإمكانية الإبداعية المتحققة لديهم في هذا الفن . ولسنا في حاجة إلى تأكيد أن الوصول إلى تحقيق الإمكانية الإبداعية في هذا الفن يحتاج إلى فترة طويلة من الإعداد التمهيدي المكثف ، فالإبداع في نطاق هذا الفن لا بد له من مران مستمر وجهد عنيف في تدريب اليدين والعينين على اكتساب المهارات المناسبة كي يصير المبدع قادرا على تشكيل أفكاره وتحقيقها بطريقة جيدة في هذا المجال ، أي أن «الإعداد لزوغ هذه الحال لا يكون إلا بالسعي الحثيث المتواصل» (٤) . ويؤكد فان جوخ V. Gogh ذلك فيقول «إنه لا يكفي أن تكون لدى الفنان مهارة معينة ، انه التمتع في الأشياء لوقت طويل هو ما ينضجه ويمنحه الفهم الأعظم» (٥) ، ويذكر ماتيس H. Matisse أيضا أن «الإبداع هو الوظيفة الحقيقية للفنان ،

وحيث لا يوجد إبداع لن يوجد فن» . وقد يكون من قبيل المغالطة أن نعزو هذه القدرة الإبداعية إلى موهبة فطرية . ففي الفن لا يكون المبدع الأصيل مجرد كائن موهوب فقط ، ولكنه إنسان نجح في تنظيم مجموعة من النشاطات من أجل الوصول إلى غاية محددة ويكون الفن محصلة هذه النشاطات (٦) . وربما كان هذا هو ما كان بيكاسو P. Picasso يعنيه حين قال «إن الفنان لا يكون في واقع الأمر في حالة من الحرية كتلك التي يجب أن يتظاهرها . . . إن الفنان يحيط به العديد من القيود وهي ليست دائما من القيود التي يمكن أن يتخيلها الإنسان العادي» (٧) .

٢ - النقطة السابقة تؤكد على أن عملية الإبداع في فن التصوير ليست بالبساطة التي قد يتصورها البعض ، فهذا الفن الذي يعرف عادة على أنه تنظيم للألوان بطريقة معينة على سطح مستو، (٨) أو فن تمثيل الشكل باللون والخط على سطح ذي بعدين (٩)، من خلال الصور البصرية (١٠) ، أو باعتباره الفن المتكون من تنظيم الأفكار وفقا لامكانيات الخط واللون على سطح ذي بعدين (١١)، هذا الفن يتضمن نشاطا إبداعيا مركبا يتعلق بالتحويلات التي تحدث ليس للوحة الفنية فقط ، بل أيضا للإنسان الذي يقوم بانجازها (١٢) ، والمهدف الأول للمصور هو تحويل عناصر الشكل والمكان والإيقاع واللون وغيرها من المكونات إلى تعبير متماسك ومتناسق يضمن الفنان من خلاله رسالة توضحها مادته ، وقد تمثل شيئا ، أو توحى به أو ترمز إليه (١٣) ففن التصوير كما يشير هريبرت ريد H. READ يتضمن خمسة عناصر رئيسة هي : إيقاع الخطوط ، وتكثيف الأشكال ، والفراغ ، والأضواء والظلال ، والألوان . وهذا هو في الغالب غط الترتيب الذي ترد فيه باعتبارها مراحل متتابعة في عقل الفنان وليس غط الأهمية المطلقة لكل منها . (١٤) ورغم أهمية العادات والخبرات السابقة فإن فن التصوير يحتاج إلى قدر كبير من المرونة والخيال والحرية العقلية والبدنية وإلى القدرة على التجويد والتفكير الرمزي والقيام بالتداعيات والتحليل والتركيب البصري . وقبل كل ذلك قدرة متفوقة في الإحساس بمثيرات الواقع ومكوناته . إنها حالة عميقة وخصبة يقول عنها بيكاسو : «عبر المصور خلال حالات من الامتلاء والاجذاب ، وهذا هو سر الفن» . (١٥) ويقول ميكل انجلو M. Angelo : «المصور يصور بعقله لا بيبسه» (١٦) . ويقول وليم بليك W. Plake : «إنني لن أقوم بالمقارنة والاستدلال ، إن مهمتي هي الإبداع» (١٧) . إن التصوير الفعلي هو توثيق لعمليات كثيرة تحدث خلال محاولة الفنان تنظيم كل مكونات اللوحة ، فالمصور عادة يبدأ من فكرة ما ، لكن هذه الفكرة تحتاج غالبا إلى عمليات كثيرة ومتنوعة ومستمرة حتى يمكن تطويرها وتشكيلها . (١٨) ويؤكد سلفادور

دالي S. Dali على هذا الأمر فيقول: «إن متعتني هي الكشف عن كل الحقائق من خلال أسلوبه الخاص في التصوير» (١٩). إن التصوير كفن يحتاج من المصور إلى عمليات اختبار إبداعي للألوان وإلى قدرة متفوقة على القيام بالتصميمات وتكرين الأشكال. واللون هو أكثر مظاهر التصوير أهمية، بل هو جوهر التصوير (٢٠) وهو كما يذكر رسكن J. Ruskin. «مصدر الثراء في أعظم الأعمال الفنية المبدعة» (٢١). إن الألوان تزودنا بمعلومات عن الموضوعات الموجودة في البيئة مما يساهم في تحديدها ووصفها وتحديد موضعها في الفراغ. وهي ليست مجرد احساسات على شبكة العين، إنها ترتبط بعمليات التفكير والانفعالات. (٢٢) وقد أكد ذلك بول كلي P. Klee حين قال: «إنني مصور، أنا واللون شيء واحد» (٢٣). وكذلك كاندنسكي W. Kandinsky «حين أكد أن الفنان يجب أن يقوم بتدريب ليس فقط عينه ويده، بل أيضا روحه بحيث تستطيع ان تزن الألوان بمقياسها الخاص، ومن ثم تصبح عاملا حاسما في الإبداع الفني» (٢٤). وحسن الألوان كما يذكر الفيلسوف الألماني هيجل لا بد من أن يكون صفة من الصفات الموقوفة على الفنان كيفية خاصة في رؤية وتصوير الفروق والدرجات اللونية وجانبها أساسيا من خيال الفنان وقدرته على الابتكار (٢٥). إننا لسنا في حاجة إلى تأكيد الأهمية الكبرى التي تلعبها الألوان في حياتنا عموما فوجود الإنسان كما يذكر فرناند ليجه F. Leger «لا يمكن تصوره بدون وجود الألوان، إن وظيفتها ليست مجرد الديكور أو الزينة ولكنها أيضا ذات قيمة سيكولوجية واجتماعية لا يمكن إنكارها خاصة عندما يتم ربطها بالضوء» (٢٦). ونتيجة لأهمية الألوان الكبيرة في فن التصوير فسوف نقرر لها قسما خاصا في الفصل الثالث من هذه الدراسة.

٣ - إن العملية الإبداعية في فن التصوير مثلها مثل كل العمليات الإبداعية في الفنون الأخرى، لها جانبها الشخصي الفردي الهام، لكن هذا ليس هو الوجه الوحيد للعملة، فلهذه العملية أيضا جانبها الإبداعي الاجتماعي

الذي لا يقل أهمية عن الجانب الفردي، فالفن كما يؤكد جومبريتش E. Gombrich هو أساساً عملية اتصال، أو تخاطب تتم بين الفرد والجماعة. (٢٧) «وحركة الإبداع لا تتم إلا بهذه الحركة نحو الآخر» (٢٨).

ومن المؤكد أن التصوير يعتبر وسيلة من وسائل الاتصال الهامة وهو كذلك طريقة للاخبار ونقل وتراكم المعرفة عبر أجيال عديدة ومتتالية (٢٩). ويؤكد هذا جوليان ليفي J. Levi حين يقول «إن التصوير أحسن حالاته هو شكل من أشكال الاتصال، فالمصور يحاول أن يحصل من خلاله على استجابة من الآخرين» (٣٠).

وكل من العلم والفن كما يشير جوليان هكسلي J. Huxley بعد لأدوات ووسائل لفهم العالم ولتوصيل هذا الفهم للآخرين (٣١). والتصوير كما يقول كلكهون N. Colquhoun «هو إحدى الوسائل الهامة لأحداث علاقات جديدة وأكثر حيوية مع الطبيعة» (٣٢). على أن تفهم الطبيعة هنا بمعناها الواسع، الطبيعة الإنسانية الفردية والجماعية وكذلك الطبيعة الفيزيائية بما فيها من موجودات وكائنات.

٤ - بالإضافة إلى البعد الشخصي والبعد الاجتماعي لعملية الإبداع في فن التصوير، فإن هناك بعداً آخر يمكن تسميته بالبعد التاريخي أو البعد التطوري، وينطبق هذا البعد على المصور الفرد في انتقاله من أسلوب فني إلى أسلوب فني آخر، وينطبق كذلك على حركة تطور هذا الفن عموماً عبر التاريخ باعتبارها تعكس مراحل مختلفة من مراحل تطور العين الإنسانية من حيث قدرتها على الرؤية، وتغير زاوية النظر والتعامل المختلف مع العالم والطبيعة، فالحياة التشكيلية تتطور عبر الزمن كما يقول فرناند ليجه مؤكداً من خلال رد الفعل الحساس من أسلوب فني في مقابل أسلوب آخر، فالقضية الخاصة الشهيرة المتعلقة بمحاكاة الطبيعة سيطرت على كل المسار التشكيلي لفترة طويلة، والفرن الإيطالي في عصر النهضة كان أقرب ما يكون إلى التقليد ولذلك فقد أثار الشكوك حوله، وكان لابد للفنان المعاصر كي

يرى العالم بوضوح أن يتأى بنفسه عن عمليات التقليد، وينطلق بخياله في عوالم الاكتشاف والابتكار. وقد كان الانطباعيون هم أول من بدأ هذه الخطوة في عام ١٨٦٠ حين اهتم هؤلاء الفنانون الكبار أمثال (مانيه - رينوار - مونيه - ديغا - بيسارو - جوجان - سيزان - تولوز - لوتريك - سوراه - سيناك . الخ) برؤية علاقة اللون فقط بالأشياء، وبالنسبة لرينوار وسيزان كانت التفاحة الخضراء على الثوب الأحمر - مثلاً - هي فقط علاقة لونية بين الأخضر والأحمر، هذا يبدو وكأنه لا شيء، ولكنه كان البداية الحقيقية للثورة في الفنون التشكيلية أو (الثورة البصرية) وفقاً لمصطلحات ليجيه.

ومن يسمون بالمعاصرين وهم (الوحشيون، التكعيبيون، السرياليون، التجريديون) كل ما فعلوه أنهم طوروا هذه الحرية وأكدها، وكل شيء مرتبط ببعضه البعض فالانطباعية Impressionism جعلت الوحشية Fauvism أمراً ممكناً، وقد ولدت التكعيبية Cubism من خلال الحاجة إلى رد فعل تجاه الانطباعية والوحشية.

ومن الواجب ألا يتبادر إلى الذهن أن كل مدرسة من هذه المدارس تحطم المدارس أو الأساليب الأخرى، على العكس فإنها مرتبطة، لكننا نجد أن هناك استجابات داخلية في كل واحدة منها تجاه الأخرى «وأقول داخلية لأن الحياة تتكون من تباينات (اختلافات وتشابهات) وقد كان من الطبيعي أن تولد التكعيبية من خلال الحاجة إلى رد الفعل تجاه الانطباعية والوحشية. وقد بدأت من خلال النغمات المونوكرامية أو أحادية اللون ولم تصبح تلونية إلا منذ سنوات قليلة (كان ليجيه يقول ذلك سنة ١٩٣١)، ونفس الشيء يمكن أن نجده في فترة سابقة، فالأسلوب شديد التشذيب أو القفضافض الذي اهتم بالصلب والتجويد عند واتو Watteau وفراجونارد Fragonard أعقبه دافيد David وكان جافاً ودقيقاً، وتنقطة Pointillism سيناك Signac وسوراه Seurat كانت نهاية الانطباعية، ولكن رغم هذه التعارضات نجد أن هناك تقليداً معيناً يربط سلسلة الفن الفرنسي كله معاً في سياق متعاقب» (٣٧). ان كل عصر كما يقول ماكس فرايد

لاندر M. Freidlander يكتسب عينة الخاصة المختلفة (٣٤)، ويقول هنري ماتيس «استطيع القول بأنه من دراسة أعمال رافائيل وتيتيان يمكننا الوصول إلى مجموعة من القواعد الكاملة أكثر من تلك التي تصل إليها من دراسة أعمال مانيه ورنوار، لكن القواعد التي ترتبت على أعمال مانيه ورنوار كانت نتيجة لطباعها ومزاجها، ورؤيتها الخاصة، وأنا أفضل أقل أعمالها شأنًا على كل أعمال هؤلاء الذين كانوا قانعين وراضين بتقليد فينوس أرينوا أو غيرها من الأعمال الكلاسيكية. وهؤلاء ليس لهم قيمة لاي فرد، لأنه سواء أردنا أو لم نرد فنحن ننتمي لعصرنا ونشارك في آرائه واحساساته. وكل الفنانين يحملون طابع ويصمة عصرهم، ولكن العظماء فقط من الفنانين هم هؤلاء الذين يكون لديهم هذا الأمر واضحًا بطريقة أكثر عمقا» (٣٥) ويؤكد فولفلن H. Wolfllin - وهو مؤرخ للفن (٣٦) - أهمية دراسة الأسلوب الشخصي Personal Style (الذي يعكس طابع أو مزاج الفنان الخاص) والأسلوب القومي National Style (الذي يحدد الخصائص المميزة لأمة معينة من حيث مزاجها وسلوكها وانعكاس ذلك على الفن)، وأسلوب الفترة Period Style (محددًا من خلال الأشكال الفنية المفضلة في فترة ما وعصر معين). وقد صنفت هذه الفئات على أنها تعبيرية، بمعنى أنها ترتبط بالإنسان والأمة والعصر الذين يقفون خلف الإبداع، وقال بأن الرؤية نفسها لها تاريخ، وأن الكشف عن الطبقات البصرية Visual Strata يجب أن تكون المهمة الأولى لتاريخ الفن (٣٧).

إن سبب اهتمامنا بهذا الجانب ينبعث من فهمنا للفن باعتباره ظاهرة تاريخية إنسانية خاضعة لقوانين التطور والجدل والاتقاء، وأيضا باعتبار أن الفنان المعاصر لا يبدأ من الفراغ فهو يتعرض لتراث إنساني واسع وخصب تراكم عبر محاولات الإنسان العديدة والمستمرة لفهم العالم، هذا الفهم الذي يكون غالبا محصلة للتفاعل بين الأبعاد الشخصية (الفردية) والاجتماعية (المعاصرة) والتاريخية (التراث).

بناء على ما سبق، وبناء على اعتبار ممارسة فن التصوير نشاطا إبداعيا فرديا

اجتماعيا، وباعتباره ظاهرة متميزة من ظواهر السلوك الإنساني الجديرة بالدراسة تبلورت مجموعة من المبررات القوية لاجراء الدراسة الحالية نوضحها بطريقة أكثر تحديدا في الجزء التالي من هذا الفصل .

المبررات الأساسية للدراسة الحالية وأهدافها

١ - الوضع السيكولوجي الراهن لدراسات العملية الإبداعية عموما:

تكشف عمليات الفحص للتراث السيكولوجي عن نقص واضح في بحوث العملية الإبداعية عموما، وقد اتضح للباحث خلال فحصه لمجلة الملخصات السيكولوجية Psychological Abstracts أن البحوث للعملية الإبداعية من حيث هي عملية في السنوات السبع السابقة على البدء الفعلي في البحث الحالي (١٩٧٤ - ١٩٨٠) تشكل فقط مايقرب من ١,٥ ٪ من مجموع البحوث السيكولوجية في مجال الإبداع (١٩ بحثا فقط من ١٢٦٥ بحثا أمكن رصدھا). وقد كانت أغلب هذه البحوث - على صالأتھا - تقوم بالمعالجة السطحية للعملية الإبداعية، أو تتناول أحد مكوناتھا تناولا جزئيا وتركز عليه ولا تربطه باطار يكون أكثر فائدة وأكثر قدرة على التفسير.

٢ - يكشف فحص أعداد مجلة «الملخصات السيكولوجية» أيضا عن خلو المجال بطريقة واضحة من بحث واحد متعمق في الأسس النفسية لعملية الإبداع في فن التصوير، وقد كان التركيز الأكبر على النواتج الإبداعية (تلوق الأعمال الفنية وإدراكھا) ووجه النزر اليسير من الاهتمام إلى الفنان المبدع، وغالبا ماكان هذا الاهتمام موجھا من خلال إطار تحليلي نفسي، أو من منظور ارتقائي (مع التركيز على الأطفال)، أو من خلال ربط عملية الإبداع ببعض نظريات العلاج النفسي مع التركيز على مفاهيم مثل: أحلام اليقظة، الأحلام، التنويم، الحرمان الجنسي، الهستيريا، الخبرة الدينية، التأمل، تعاطي العقاقير، اليوجا، الاختيار، التمييز البصري وزمن حركة العين، العلاج بالفن، العدوان إلخ.

٣ - الفحص الإضافي للتراث السيكلوجي خارج مجلة «الملخصات السيكلوجية» يكشف عن تعضيد واضح لهذا الأمر، خاصة فيما يتعلق بتركيز العلماء على الناتج الإبداعي وعمليات ادراكه وتذوقه. وقد تركزت المناقشات التي ثارت بين العلماء والباحثين في هذا الاطار فيمايلي:

أ - قدمت نظريات كثيرة تركز على فكرة المنظور Arnheim, 1972 فقد اعتبر جودمان N. Goodman المنظور اعتيادا بصريا تكونه الألفة البيئية، بينما اعتبره جومبريتش N. Gombrich ذا أساس طبيعي في الميكانيزمات البصرية. وقد عارض جيسون J. Gibson وجهة نظر جودمان. أما أرنييم قد أثار قضية المنظور المعكوس Inverted Perspective لكي يشن هجوما على ما أسماه «المذهب الخادع» للفن الذي يستند على تصور عصر النهضة لطبيعة الشكل البصري (يقصد جومبريتش)(٣٨).

ب - الاهتمام بالنظر إلى الأعمال الفنية كأنساق للرموز Systems Of Symbols ويعتبر منحى جودمان أحد المناحي المعرفية البارزة في السنوات الأخيرة وهو صاحب النظرية الاشارية Semiotic Theory، وقد اعتبر الأعمال الفنية اتساقا من الرموز، وقام بعقد مقارنات بين التمثيل البصري والوصف اللفظي. وبينما كانت معظم المناقشات الشائعة تؤكد التناقض بين اللفظي والبصري لكون اللغة متسلسلة (متعاقبة) واعتيادية، وكون الرؤية مباشرة وطبيعية (اقرب إلى الفطرية) وكلية. فقد أشار جودمان إلى بعض أوجه التشابه والاختلافات الهامة بينهما، وقال بأن قراءة اللوحات وقراءة النصوص تشتملان على عمليات تمييز وإحاطة بصرية، وأكثر من ذلك فإن هناك أدلة على أنه رغم اتفاق الأفراد، إلى حد ما على ما ينظرون إليه (مثلا عند رؤية لوحة «الموجة الكبيرة» للمصور الياباني هوكوساي)، فإن هناك تباينا كبيرا في تعاقب عمليات نظرهم للوحة. إنهم يقرؤون اللوحة بطرق مختلفة، كما يفعلون عند قراءة النص، وقد قال جودمان إن اللوحات تشتمل على نوع معين

من القواعد، كما أن اللغة قواعدها الخاصة (٣٩). وقد عارض جيسون هذه النظرية وقدم نظرية بديلة سماها نظرية التقاط المعلومات pick up of information وقال بأن اللوحة هي عرض للمعلومات البصرية، وهذه المعلومات لا تتكون من نقاط لونية أو اشكال مألوفة ذات معان محددة فقط، إنها تكون في تنظيم بصري، وهذا التنظيم يتكون من تدريج (هيراكلي) من الوحدات المتفاعلة، ويجب أن تكون هناك طاقة تنبيه كافية في التنظيم البصري لكي تستثير المستقبلات الحسية. والادراك البصري يقوم على أساس التقاط المعلومات وليس على أساس عملية استثارة الإحساس. والعمليتان متميزتان(٤٠).

ج- إن الدراسة الهامة في فن التصوير والتي قام بها ارنيهم على لوحة الجيرنيكا لبيكاسو هي دراسة تحت أيضا على النتائج الإبداعية، ولم يتم ارنيهم باجراء الدراسة على الفنان رغم أنه كان لا يزال حيا عام ١٩٦٣، كما أن كتابا هاما في المجال هو كتاب علم النفس والفنون البصرية -Psychology and Visual Arts (اشراف هوج J. Hogg)، والعديد من الكتب المماثلة لا توجد بها أي دراسة متعمقة وشاملة لعملية الإبداع في فن التصوير، وكل المقالات والبحوث تركز غالبا حول عمليات التدفق والادراك.

د- قام برلين D.E. Berlyne وزملاؤه بالتركيز على الجوانب الدافعية والادراكية من خلال تطوير مفاهيم فنخر G.T. Fechner في علم الجمال التجريبي، والتركيز على قياس بعض المفاهيم مثل جهد الاستشارة Arousal Potential والمتغيرات الاقترانية Collative Variables كالبساطة والتعقيد والتناسق وغيرها، ولكنه لم يوجه أي اهتمام لدراسة العملية الإبداعية لدى الفنانين أثناء قيامهم بالنشاط الإبداعي(٤١).

هـ- إن بحوث العملية الإبداعية في مصر والوطن العربي هي بحوث قليلة

نسبياً رغم أهميتها وقدرتها التفسيرية (٤٣)، أما في مجال فن التصوير فنجد الدراسات التالية:

١ - الدراسة التي قام بها د. محمد عماد الدين اسماعيل سنة ١٩٥١ بعنوان «تحليل الاستعداد الفني لدى الفنان البصري» وكان هدف هذه الدراسة هو الكشف عن السمات الجوهرية والعوامل التي تميز الفنان المصور وطبق الباحث مجموعة من الاختبارات التي افترض أنها ترتبط بالاستعدادات الفنية لدى المصور مثل اختبارات الذكاء، والطلاقة، والمرونة اليدوية، والذاكرة، والحكم، أو التقدير الجمالي ثم اختبار للتمييز الحسي. ووفر الباحث قدراً طيباً من الصديق لاختباره وطبقها على عينة من ٦٥ طالباً من طلاب الفنون الجميلة والتطبيقية ثم قام بعمليات التحليل العاملي للارتباطات بين اختباره، وظهرت له ثلاثة عوامل متميزة فسر الأول منها على أنه عامل الذكاء العام، والثاني على أنه العامل الخاص الذي سماه «بالحس الجمالي» وعرفه بأنه القدرة على التعرف على الخاصية الجمالية، أو خلقها وإبداعها. واعتبر هذا العامل أهم عامل خاص يساهم في عملية الإبداع الفني كلها، أما العامل الثالث فقد اعتبره الدكتور اسماعيل خاصاً بالتصور البصري باعتباره يشير إلى قدرة الشخص على أن يحتفظ ببعض الصور الذهنية حية مدة طويلة. (٤٣).

٢ - قام د. عبدالسلام عبدالغفار بمجموعة من الدراسات على طلاب الفنون التطبيقية بشكل خاص، وإحدى هذه الدراسات حاولت التعرف على الفروق بين الطلاب ذوي المستويات العليا من القدرة على الانتاج الابتكاري، والطلاب ذوي المستويات الابتكارية المنخفضة في بعض سمات الشخصية، والتي قام الباحث بتطبيق مقياسه الخاص الذي صممه للتعرف على المبتكرين في مجال الفنون التشكيلية وكذلك مقياس منيسوتا المتعدد الأوجه على مجموعتين من طلاب السنة النهائية بكلية الفنون التطبيقية، ومن أقسام مختلفة كالتصوير والسينما والديكور والنحت والرسم والمعادن

والزجاج، وقد انتهى الباحث من دراسته إلى أهمية رفض القول بوجود علاقة بين الابتكار في مجال الفن التشكيلي وأي من الاضطرابات النفسية والعقلية(٤٤)،

وفي دراسة أخرى حاول «عبد الغفار» معرفة العلاقات المختلفة بين ذوى القدرة على الانتاج الابتكاري في مجال الفنون التشكيلية وبين القيم الشخصية والاجتماعية لدى هؤلاء الافراد، واستخدام المقاييس المناسبة للابتكار وكذلك بالنسبة للقيم التي اهتم منها بصفة خاصة بقيم العملية والانجاز والتنوع والحسم والتنظيم ووضوح الهدف وهي قيم شخصية كما قال. ولكن توجد قيم أخرى اجتماعية حدد منها المساندة والمسايرة والتقدير والاستقلال ومساعدة الآخرين والقيادة. وبعد القيام بالدراسة تبين للباحث عدم وجود ارتباطات بين القدرة على الانتاج الابتكاري في الفنون التشكيلية وبين القيم العملية والحسم والتنظيم ووضوح الهدف (من القيم الشخصية)، وكذلك ضعف العلاقة بين القدرة الابتكارية وقيم المساندة والمسايرة والقيادة (من القيم الجماعية)، أما قيم الانجاز والتنوع (من القيم الشخصية) والتقدير والاستقلال ومساعدة الآخرين (من القيم الاجتماعية) فقد كانت ارتباطاتها بالقدرة الابتكارية لدى الطلاب مرتفعة. (٤٥).

٣- قام د. سيد صبحي بدراسة على عينة من الطلاب الذكور الذين يدرسون في اقسام مختلفة كالتصوير السينمائي والفوتوغرافي والمعادن والمنسوجات والنحت والزجاج والخزف بكلية الفنون التطبيقية، وذلك لتحديد الفروق بين الطلاب ذوى الدرجة المرتفعة في الابتكار وذوى الدرجة المنخفضة في الابتكار بالنسبة لبعض القدرات العقلية، والسمات الانفعالية مثل الذكاء والأصالة والمرونة التلقائية والطلاقة الفكرية والاجتماعية والسيطرة والثبات الانفعالي والجرأة وغيرها. وقد أوضحت النتائج أن الطلاب ذوى الدرجة المرتفعة في الابتكار يتميزون عن غيرهم بأنهم أكثر ذكاء وأصالة، وأعلى في قدرات الطلاقة الفكرية والمرونة التلقائية، كما أنهم يتميزون عن غيرهم

بسمات الاجتماعية والجدية والمرح والسيطرة والثبات الانفعالي والتفكير التحليلي والاعتماد على النفس والجرأة والطموح وغير ذلك من السمات (٤٦). وفي دراسة أخرى تبين لسيد صبحي وجود علاقة إيجابية بين الابتكار في الفنون التشكيلية وبين الاتجاهات السوية لدى الوالدين ومستواهما الثقافي، فكلما زادت الاتجاهات السوية لدى الوالدين وارتفع مستواهما الثقافي كلما ساعد ذلك على تحقيق المناخ النفسي الملائم لابتداع الأبناء وتفتح ونمو إمكاناتهم. (٤٧).

هناك بالإضافة إلى ماسبق دراسة أخرى أكثر حداثة قام بها «منير خليل»، وقد تمت على أساس قياس بعض سمات الشخصية للفنانين المبدعين في مجال الفن التشكيلي، وليس على عمليات الإبداع لديهم (٤٨). ونلاحظ عموماً على الدراسات السابقة أنها تمت أساساً بهدف قياس بعض العلاقات بين القدرات الإبداعية وبعض المتغيرات الأخرى مثل سمات الشخصية والذكاء واتجاهات الوالدين والمرضين النفسي والعقلي وغير ذلك من المتغيرات. لكنها لم توجه اهتماماً كافياً لعملية الإبداع في حد ذاتها كعملية متميزة، كذلك يلاحظ على الدراسات السابقة أخذها عينات غير متجانسة من الفنانين في اعتبارها ودراستها. فالدراسات اشتملت عموماً على فنانين من مجالات مختلفة توضع غالباً تحت فئة أو اسم «الفنون التشكيلية» ولم توضع الفروق النوعية بين هذه الفنون في الاعتبار. فالفنان في مجال النحت قد تكون لديه قدرات، ومن ثم عمليات مختلفة إن لم تكن في الكيف ففي الكم عن الفنان في مجال التصوير الفوتوغرافي، أو السينمائي، أو المعادن، أو الزجاج، أو غيرها. كذلك فإن بعض هذه المجالات قد تكون التقنية الحرفية أو المهارة الأدائية النابعة من القدرة على التعلم وليس الموهبة أو القدرة على الابتكار هي الأساس، مثال ذلك التصوير الفوتوغرافي والمعادن والزجاج والمنسوجات إلى حد ما، بينما قد يكون الأمر غير ذلك، وهو بالفعل غير ذلك، في مجال مثل التصوير الزيتي والرسم والنحت، نوجز ماسبق فنقول بأن ثمة دراسات

هامة دون شك في المجال لكنها وجهت اهتمامها إلى القدرات الإبداعية وسمات المبدعين، وليس إلى عملية الإبداع بنشاطاتها المختلفة. بالطبع ثمة تفاعل واعتماد متبادلين بين المجالين لا يمكن أن ننكرهما، لكن هذه الدراسات اعتمدت في أغلبها على طلاب يدرسون الفن، وليس على فنانين حقيقيين يبدعون وينجزون ويثبتون تميزهم، كما أنها اهتمت بالامكانية الإبداعية (الاستعداد) وليس التحقق الإبداعي (النشاط والانتاج) ومن ثم فقد كان من الضروري القيام بالدراسة الحالية التي تحاول أن توجه اهتمامها بشكل خاص لعملية الإبداع بصفة خاصة ولفنانين يبدعون في فن التصوير بشكل خاص. كيف تنمو هذه العملية وترتقي وتتطور، وكيف تتفاعل مكوناتها ومصاحبات هذه المكونات؟ ماهي مساراتها ومعوقاتا ومساراتها الكبيرة والصغيرة؟ تلك وغيرها اسئلة نحاول أن نجيب عليها الدراسة الحالية.

و- ونؤد أن نقرر ابتداء أننا لا نهتم بدراسة الأسس النفسية لعملية الإبداع في فن التصوير من منطلق اعتبار المصور هو سيد البشر وجميع المخلوقات والأشياء واعتبار فن التصوير يتفوق على فن الشعر وفن الموسيقى كما كان ليوناردو دافنشي يؤكد على ذلك (٤٩). ولا نهتم بذلك أيضا من منطلق اعتباره الفن الكامل الذي يسمو على كل الفنون كما أشار إلى ذلك جوجان P. Guigan (٥٠)، بل ولا حتى من منطلق اعتبار هذا الفن تسجيلا مرثيا لنمو الروح الإنسانية كما حاول مايرز، وريد، وليجيه وغيرهم أن يثبتوا (٥١). إن المبررات الأساسية للقيام بهذا البحث تلخص في خلو المجال من دراسة شاملة ومتعمقة للأسس النفسية لعمليات الإبداع في فن التصوير تكون قد أجريت على مبدعين حقيقيين لا على نواتجهم الإبداعية أو كتاباتهم الاستيطانية، كما أن هناك مبررا آخر يدفعنا للقيام بهذه الدراسة، وهو ضرورة الاهتمام بعمليات الإبداع التي تتم من خلال الصور، خيالية كانت أو ادراكية، من أجل إحداث تكامل في الإطار العام لدراسات الإبداع إذا ما ربطنا بينها وبين العمليات

الإبداعية التي تجعل من اللغة ورموزها مادتها الأساسية . وكعلماء نفس . يقول جرانجو G.W. Granger فاننا يجب أن نهتم بدراسة الفن في علاقته بغيره من النشاطات الإنسانية، حيث أن الفن يعد من الملامح الواضحة للثقافات الإنسانية، كما أنه من المفترض أن له جذورا عميقة في الخصائص الأساسية للجهاز العصبي للإنسان(٥٢) . ومن المؤكد أنه لو لم تكن الأعمال الفنية تشبع بعض الحاجات الإنسانية لما وجدت هذه الأعمال على الإطلاق(٥٣) .

بناء على كل ماسبق تحدت أهداف الدراسة الحالية في محاولة الإجابة على مجموعة من التساؤلات التي تفرض نفسها والتي نجعلها باختصار فيمايلي :-

١ - كيف تتم عملية الإبداع في فن التصوير، وماهي العمليات النفسية المسؤولة عنها والمساهمة فيها؟ ماهو دور القدرة على الحساسية البصرية وعمليات التمييز البصري والذاكرة البصرية وعمليات التحليل والتركيب البصريين؟ وأيضا ماهو دور الخيال الذي أكد العديد من الباحثين والفنانين أمثال ارنهيم R. Arnheim وريد H. Read، ويسيور C.E. Seashore، وريتشاردسون A. Richardson وبارون F. Barron، وماتيس، وبيكاسو، ودالي، وكوكوشكا Kokosckka أهميته الكبيرة(٥٤) .

٢ - ماهي العمليات والعوامل الاجتماعية المسؤولة عن عملية الإبداع في فن التصوير؟ ماهي العمليات أو العوامل التي تجعل حدوث هذه العملية أمرا ميسورا؟ وماهي العمليات أو العوامل التي تجعل ظهورها أمرا صعبا أو عسيرا؟ وماهي الأشكال المختلفة التي تأخذها العمليات النفسية الإبداعية تحت مختلف الظروف؟ .

٣ - كيف يستخدم المصور قوانين الضوء والظل والاختلافات في شدة أو كثافة نوعية الألوان، وفي الخطوط والأشكال والأنسجة والتكوينات والمساحات والفراغات وغير ذلك من المكونات؟ وكيف يقوم بعمليات التصميم أو التكوين والتي تكون مسؤولة عن بلورة أفكاره وإحساساته بصورة معينة؟

٤ - هل يحاول المصور فعلا تحاشي وتجاوز بل والتخلص من تلك الارتباطات المكتسبة التي تكونها الخبرة لدى الإنسان بين الأشياء والألوان الخاصة بها كما كان كلود مونييه G. Monet يقول بذلك (٥٥) أم أن ذلك كان مرتبطا بوجهة نظره فقط كفنان تأثيري او انطباعي ينظر للون نظرة معينة .

٥ - هل استجابة المصور للألوان وغيرها من مكونات هذا الفن وأيضا استجابته للعوامل الداخلية والخارجية المرتبطة بعمليات إبداعه هي استجابات حديثة أو لا شعورية كما أشار إلى ذلك بعض الباحثين وبعض المصورين أمثال فرويد S. Freud، وريد، وبرجسون، وكروتش B. Croce، ونبوكي E. Newton، وشوارز Schwarz، وماكس ارنست M. Ernest، وكجاسون بولوك J. Pollock، ويول كلي P. Klee وغيرهم سواء من اتباع مدرسة التحليل النفسي أو من أنصار ومعتقي مدرسة أو مذهب السريالية في الفن . وبين المدرستين صلات وروابط عميقة خاصة في تأكيدها على الدور الحاسم للاشعور الفردي، أو الجمعي في السلوك الإنساني والإبداع الفني (وسنوضح ذلك باختصار في الفصل الثاني من هذا الكتاب)؟ هل الأمر كذلك، حديسي ولا شعوري؟ أم أنه كما يقول فان جوخ يتم من خلال النية الصادقة والارادة القوية والاحساس بالصدق وليس بطريق الصدفة؟ (٥٦) فالفن هو نوع من العمل الشاق وليس شكلا من أشكال الاستفراق في الذات .

٦ - باعتبار الأصالة Originality هي الخاصية الأساسية التي يحاول الفنانون المعاصرون جاهدين أن يصلوا إليها باعتبارها أمرا يمكن أن تكشف عنه بطريقة واضحة في فن التصوير . ماهي الخطوات والعمليات أو النشاطات التي يقوم بها المصور حتى يصل إلى أعلى مستويات الأصالة؟ وماهي معايير هذه الأصالة؟ وكيف تكون في خلد الآخرين؟

٧ - كيف يقوم المصور بعمليات التركيز التي أكد بيكاسو على أهميتها الكبيرة (٥٧) والتي قال لورنس E.H. Lawrence عنها إنها تكون مكثفة وتقدم شيئا فشيئا

حتى تكتمل اللوحة؟ (٥٨) ماهودور تركيز الانتباه البصري المكثف على العالم وعلى اللوحة؟ ماهودور التركيز الذهني، أو حالة الاستغراق إبان غياب اللوحة وأثناء حضورها؟ ماهي علاقة هذه العمليات بالعمليات السيكلولوجية الأخرى المتعلقة بالدوافع الإبداعية وعمليات التقويم والتعديل وغيرها؟ وماهودور ذلك كله في إحداث الاكتشافات والابداعات البصرية في مجال التصوير؟

٨ - ماهي طبيعة العلاقة بين الكل والجزء في فن التصوير كنشاط إبداعي؟ تلك العلاقة التفاعلية التي أكدت البحوث السيكلولوجية الهامة التي أجريت.

إنها تتقدم من الكل إلى الجزء أي تأتي الفكرة الكلية أولا ثم تكتمل التفاصيل بعد ذلك (٥٩).

٩ - الأهداف السابقة التي نطمح من وراء إجراء هذه الدراسة إلى الإجابة عليها ليست أهدافا نظرية صرفة بل هي متضمنة بالضرورة أهدافا وفوائد تطبيقية، فدراسة الأسس النفسية للعملية الإبداعية في فن التصوير تساعد في تزويدنا بفهم وتقدير لسلوك المبدع قبل وأثناء وبعد العملية الإبداعية، وكما يذكر انطوني توني A. Toney - وهو مصور ومعلم لفن لتصوير- إن الوعي بأشكال وأنماط الوقائع والعمليات الضرورية للإبداع من الممكن أن يساعد الفنانين وطلاب الفنون على أن يكونوا أكثر ثقة وصبرا وطموحا أثناء عملهم، إنه يعلم الطالب أن يكون متفهما (٦٠) ومتصورا للعمل كي يعمل شيئا فشيئا مع الكثير من الصبر والطموح. كما أن دراسة طبيعة العملية الإبداعية في فن التصوير يمكن أن تزودنا بفوائد كبيرة في مجال توجيه وتربية الأطفال والناشئين في المدارس والمؤسسات التعليمية، وخاصة خارج نطاق كليات الفنون حيث لا تتاح الفرصة الكافية لتنمية التذوق الفني والخيال البصري لدى الأطفال والطلاب. وهذا يمكن تحقيقه من خلال تدريبهم على التمييز والفهم والنقد الواعي للأعمال الفنية المختلفة مما يعود بالفائدة عليهم وعلى مجتمعهم. وفهم الطرق والأساليب التي يقوم عن طريقها المصور بتنمية

خياله البصري هو الخطوة الأولى في هذا الطريق . وبالإضافة إلى ماسبق فإن دراسة النشاطات الإبداعية في مثل هذا المجال يمكن أن تمثل جانباً هاماً من دراسة العمليات العقلية والمزاجية والدافعية والاجتماعية في علم النفس التي توجه لخدمة الأسوياء، وأيضاً التي توجه لخدمة المرضى . فدراسة العمليات الخاصة بالذاكرة البصرية والخيال البصري وعمليات التمييز والتحليل والتراكيب البصرية والذاكرة اللونية . «أي الذاكرة الخاصة بالألوان» وعمليات الاحساس والإدراك المختلفة وعمليات الاتصال أو التخاطب التي يقوم بها المصور، كلها يمكن أن تكون لها فائدتها في فهم وتطوير السلوك الإنساني .

خاتمة :

إن العملية الإبداعية هي عملية خاصة بالتغير الإيجابي والارتقاء الابتكاري والتطور الفعال من أجل تنظيم الحياة الذاتية والاجتماعية .

والمصور المبدع كما يقول المفكر الإسباني اورتيجا جاست O.Y. Gasset «يحاول أن يبحث عما يوجد خلف السطح الظاهري للأشياء وذلك من أجل تكوين أشكال جديدة . فالفن ليس نسخاً للأشياء ولكنه ابداع لها» (٦١)

والفنان المبدع يفتح عيوننا على عالم الضوء واللون، ويكشفه لنا بطريقة يمكن أن تكون جديدة وحيوية (٦٢)

إن الدافعية الإبداعية هي التي أثارت العديد من المصورين المعاصرين المبدعين، لقد قصدوا - كما يقول جيسون - ليس فقط إلى تربية ادراكنا البصري للعالم، ولكن أيضاً إلى أن يزودونا بنوع مختلف من الإدراك، ويجعلونا نهجر النمط الأول القديم، إن اللوحة تقوم بتربية انتباهنا وتعلمنا كيف ننظر . إنها تشير إلى ماهو هام، وتكشف عن المعاني التي كانت خافية وغير واضحة من قبل . (٦٣)

والفن كما يقول ناعوم جابو N. Gabo «سوف يبقى دائماً واحداً من أهم وسائل التعبير عن الخبرة الإنسانية ولذلك لا يمكن أبداً الاستغناء عنه» (٦٤)

والخلاصة هي أن موضوع الأسس النفسية للعملية الإبداعية في فن التصوير موضوع جدير بالبحث والدراسة وكان من الأنسب للباحثين النظر إليه نظرة متكاملة واضعين في اعتبارهم كل المكونات (العمليات)، والمؤثرات والأبعاد الهامة في هذه العملية الكبيرة بدلا من النظر إليها على أنها أساسا مجرد عملية تذوق، أو عملية إدراك، أو مجرد حدوس تلقائية ولا شعورية. إن العمل الفني كما يؤكد ارنهيم (ينمو وينفذ في نفس الوقت، إنه يعتمد على القوى المنظمة لمخ الفنان وكفاءة أدواته «العينين واليدين» ومثله مثل أعمال الإنسان الناضجة فإن العمل الفني أعقد كثيرا مما يمكن أن يدركه العقل، أو تقوم به العينان واليدان في عملية واحدة). (٦٥). والدراسة الحالية هي محاولة كشف بعض هذا التعقيد من خلال محاولة اكتشاف العمليات الإبداعية المشتركة في العملية الكبيرة - من أجل الوصول إلى نسق أكثر شمولاً وأكثر قابلية للفهم - تكون له بعض الفائدة في محاولات الإنسان المتابعة والدؤوية لفهم سلوكه والسيطرة على واقعه.



الفصل الثاني

النظريات المفسرة

مقدمة :

سنقوم بالتركيز في هذا الفصل على المحاولات التفسيرية أو النظريات التي قدمت لتفسير عملية الابداع في فن التصوير، وسنوجه اهتمامنا بصفة خاصة لنوعين من النظريات أولهما نظرية التحليل النفسي فنعرض لوجهة نظر فرويد ويونج واهرنز فايچ، ثم نعرض لنظرية الجشطالت ومحاولاتها تفسير النشاط الفني مع التركيز على دراسة ارنهيم على لوحة الجيرنيكا لبيكاسو، وسوف نهتم بقدر الإمكان لأن يكون عرضنا تحليليا، نقديا مع التركيز على المميزات وجوانب القصور الذي تتسم به كل محاولة تفسيرية، وسوف نقوم بعد ذلك بالحديث عن النظريات السيكلوجية الأخرى التي حاولت تفسير الإبداع، مثل النظرية العاملة والنظرية الدافعية، أو المذهب الإنساني وكذلك النظرية الترابطية أو الارتباطية كما قد يسميها بعض الباحثين، ونتحدث أيضا عن النظرية المعرفية وبعض المناحي التي ركزت على خطوات سلوك حل المشكلات ثم نختم الفصل بالعرض لبعض المحاولات التفسيرية التي قدمها بعض الفنانين المعاصرين مثل بيكاسو وماتيس وفان جوخ وبول كل وغيرهم، وذلك من أجل جعل الصورة أكثر تكاملا، وأكثر قابلية للفهم والاستيعاب.

أولا : نظرية التحليل النفسي

مقدمة :

كان لتأكيد نظرية التحليل النفسي دلالة الأحلام والهلاوس وكذلك التكتيك العلاجي للتحليل النفسي المسمى بالتداعي الحر، والذي يقترح استخدام

التداعي بين الأفكار والكلمات، ويستحث أحلام اليقظة باعتبارها وسيلة للخلق الفني وسببا مباشرا في ظهور المدرسة السريالية في الفن، تلك التي بدأها أولا الشاعر اندريه بريتون A. Breton متعاوناً مع تزارا T. Tizara زعيم الحركة الدادية، لكن شيوع العبثية في الدادية جعل بريتون ينفصل عنها. وتجمعت بعد ذلك حركة سريالية خاصة بالفن أعطاها هم سلفادور دالي وجوان ميرو J. Miro، ودلفو P. Delvaux وماكس ارنست، ومارك شاجاك M. Chagal وغيرهم ممن أكدوا على أهمية تقليد خبرة الحلم أثناء العمل الفني من خلال الاعتماد على منهج التداعي الحر، أو الطليق للصور والأفكار، ومن أجل هذا فإن حديثنا عن نظرية التحليل النفسي في الفن هو أمر له ما يبرره لما كان لها من تأثير واسع بعد ذلك على الفنانين انفسهم، أيا كانت طبيعة هذا التأثير.

١ - تفسير فرويد للإبداع:

رأى فرويد في الفن وسيلة لتحقيق الرغبات في الخيال، تلك الرغبات التي احبطها الواقع إما بالعوائق الخارجية وإما بالمشبطات الأخلاقية، الفن إذن هو نوع من الحفاظ على الحياة، والفنان هو أساسا إنسان يبتعد عن الواقع لأنه لا يستطيع أن يتخلى عن إشباع غرائزه التي تتطلب الإشباع، وهو يسمح لرغباته الشبقية الطموحة بأن تلعب دورا أكبر في عمليات التخيل، وهو يجد طريقه ثانية إلى الواقع في هذا العالم التخيلي بأن يستفيد من بعض المواهب الخاصة لديه في تعديل تخيلاته إلى حقائق من نوع جديد يتم تقويمها بواسطة الآخرين على أنها انعكاسات ثرية للواقع. وهكذا فإن الفنان بطريقة ما يصبح هو البطل، الملك، المبدع، او المحبوب الذي يرغب في أن يكونه دون أن يتبع ذلك المسار الطويل الشاق الخاص بأحداث تغييرات كبيرة في الواقع الخارجي (١). والفنان المبدع في رأي فرويد هو إنسان محبط في الواقع لأنه يريد الثروة والقوة والشرف وحب النساء، لكن تنقصه الوسائل للوصول إلى هذه الاشباعات. ومن ثم فهو يلجأ إلى التسامي بهذه الرغبات وتحقيقها خياليا (٢). وهكذا فإن الفن لدى فرويد هو منطقة وسيطة بين عالم الواقع الذي يحيط بالرغبات، وعالم الخيال الذي يحققها، إن عالم الخيال قد

نظر إليه فرويد على أنه مستودع تم تكوينه أثناء عملية الانتقال المؤلمة من مبدأ اللذة إلى مبدأ الواقع. ومن أجل القيام بعمليات تعويض بديلة عن عمليات الكف للفرائز في الواقع. والفنان كالعصابي ينسحب من الواقع غير المشبع إلى عالمه الخيالي، ولكنه على عكس العصابي يعرف كيف يسلك طريقه راجعا من عالم الخيال، وأكثر من ذلك، وأن يثبت أقدامه في الواقع. فابداعاته - أي أعماله الفنية - هي الاشباعات الخيالية للرغبات اللاشعورية، ومثلها كالأحلام تكون على هيئة تسوية أو حل وسط حيث أنها تخبر على تجنب أي صراع مباشر مع قوى الكبت، ولكنها تختلف عن النواتج غير الاجتماعية والرجسية الخاصة بالأحلام في أنها توجه من أجل استثارة اهتمام وتعاطف الآخرين، كما أنها تكون قادرة على إثارة واشباع نفس الاندفاعات الغريزية لديهم. ولكن الأمر المثير للاهتمام، رغم كل ماسبق، هو أن فرويد يقرر في أكثر من موضع ودون تحفظ أن تفسير طبيعة المهوبة الفنية يخرج عن طوق نظريته، أو أن نظرية التحليل النفسي ينبغي أن تسلم بالهزيمة أمام مشكلة الفنان (٣) لكن هذا الاعتراف بالفشل لا ينبغي أن يفري فرويد وغيره من المحللين النفسيين قد اهتموا بمشكلة الإبداع الفني بدءا من إشارات فرويد غير المتوقعة في كتاب «تفسير الأحلام» عن فن التصوير (١)، إلى دراسات عن ليوناردو دافنشي، وإدجار الان بوغيرهم، وكذلك دراسات يونج C. G. Jung، وهانز ساكس H. Sacks، وأوتورانك O. Rank، وأوتوفينيكل، وإبريك فروم وغيرهم عن الفنان والإبداع الفني.

والآن فلنأخذ مثالا على استخدام أسلوب التحليل النفسي وتطبيقه في مجال الفن، وسنأخذ أقرب الأمثلة إلى موضوع بحثنا ألا وهو دراسة فرويد عن ليوناردو دافنشي، وسنعرض لهذه الدراسة باختصار حيث أنها لم تتعامل مباشرة مع مشكلة الإبداع الفني بل اتجهت بطريقة متحيزة إلى الدوافع اللاشعورية وراء شخصية دافنشي بدءا من عمليات الكبت التي قام بها لاشعوره للفرائز البدائية التي شعر بها - كما يقول فرويد - في طفولته إلى عمليات التسامي التي قام بها بعد ذلك، والتي وجهته نحو البحث والمعرفة والإبداع الفني.

دراسة فرويد عن «ليوناردو دافنشي»

يقرر فرويد أن هدف هذه الدراسة هو تفسير عوامل الكف في حياة «ليوناردو دافنشي» الجنسية وفي نشاطه الفني (٥). وهو يقرر أن كتابه عن «ليوناردو دافنشي» لا يستطيع إطلاعنا على طبيعة الإبداع الفني، ويقول إن حديثه عن دافنشي في هذا المؤلف لا يتناوله إلا من ناحية الباثوجرافيا «ورغم اعتراف فرويد بضآلة الأدلة والمادة المتجمعتين لديه عن «ليوناردو دافنشي» فإنه يؤكد ضرورة وضعه قريبا من النمط العصبي الوسواس، كما أن عمليات الكف لديه هي أقرب ما تكون لعمليات فقدان الإرادة Abulia وهو يقرر بأنه «في حالة دافنشي علينا أن نتمسك برأينا في أن حادثة ولادته غير الشرعية والرقة الشديدة التي كانت أمه تعامله بها كانت لها آثارها الحاسمة في تكوين شخصيته ومستقبله بعد ذلك. حيث أن الكبت الجنسي الذي حدث بعد هذه الفترة من طفولته جعل يتسامى بطاقته الجنسية لتتحول إلى توق وولع بالمعرفة مما ساعد على ترسيخ كسله الجنسي (تثبيته) طوال حياته بعد ذلك، ويعترف فرويد بوجود خاصيتين مميزتين لدافنشي هما:

١ - نزعة الخاصة نحو كبت غرائزه.

٢ - قدرته الفائقة على التسامي بغرائزه البدائية أو الفطرية.

ويعترف فرويد بالفشل الذي لاقته المحاولات التحليلية النفسية حين حاولت تفسير هاتين الخاصيتين. وهكذا افترض فرويد حدوث الكبت وحدوث التسامي، ولم يفسر كيفية حدوثها أو المسارات التي سلكتها تلك العمليات، ولم يوضح كذلك لماذا يسلك أحد الأفراد الذين يقومون بعملية الكبت لغرائزهم طريق الفن بينما يصاب فرد آخر بالمرض النفسي، ويحاول فرويد أن يدور حول هذه المشكلة التي اعترف بعجز التحليل النفسي عن تفسيرها فيقول «لقد منحت الطبيعة الفنان بسخاء القدرة على التعبير عن أدق أسرار دوافعه واندفاعاته العقلية التي هي خافية حتى عنه شخصيا (لا شعورية)، وذلك من خلال الأعمال التي يبدعها. وهذه الأعمال تأثيراتها القوية على الآخرين الذين يعدون غرباء بالنسبة للفنان، والذين يكونون هم أنفسهم غير واعين بمصدر انفعالاتهم، فهل يمكن أن

نجد في حياة دافنشي وأعماله ما يؤيد قوة هذه الذكرى أثناء طفولته؟ بالطبع نستطيع توقيع هذا، ولكن إذا وضعنا في الاعتبار التحولات العميقة التي يمر من خلالها انطباع مافي حياة الفنان قبل أن يقوم بإسهامه في العمل الفني فإن المرء يجب أن يحتفظ بحذر وتواضع شديدين، ويجعل تأكلده في أضيق الحدود خاصة في حالة مثل حالة دافنشي (٧)، ورغم اعتراف فرويد بقلّة المعلومات المتوفرة لديه، والتي تكونت أساساً مما كتبه دافنشي نفسه، أو بعض ماكتب عنه، وكذلك بعض ما أنتجه من لوحات فنية. ورغم اعتراف فرويد أيضاً بعجز التحليل النفسي إزاء مشكلة الإبداع الفني، ورغم اعترافه بضرورة الحذر عند التعامل مع شخصية فنان مثل دافنشي فإنه يبني تحليله الشامل لشخصيته والذي انتهى من خلاله إلى وصفه بالجنسية المثلية والعجز الجنسي وفقدان الإرادة والعصابية السوسايسية وتحويله لغرائزه المكبوتة نحو الأم (غريزة شبقية)، أو نحو الأب باعتباره رمزاً للسلطة (غريزة عدوانية)، وقيامه بالتسامي بهذه الغرائز إلى نهم غريزي للعلم والمعرفة، ويبني فرويد كل ذلك على أساس قصة عابرة ذكرها دافنشي حين كان يكتب مقالا عن هروب أو طيران النسر. فقد توقف فجأة ليتذكر حادثة جرت له في سنوات طفولته المبكرة الأولى وقال عنها: «يبدو أنه قد قدر علي أن اهتم بالنسور، لأنني أتذكر واحدة من ذكرياتي المبكرة جداً، فبينما كنت في مهدي هبط نسر علي وفتح فمي بذيبله ثم لطمني به عدة مرات على شفتي (٨). ورغم تشكك فرويد الواضح في قدرة طفل صغير على تذكر مثل هذه القصة فإنه يذكر في أحد الهوامش أنه ربما روتها له أمه بعد ذلك، ومن ثم فقد قام بتحويلها إلى جزء من خبرته الذاتية. وقد حاول فرويد بعد ذلك أن يفسر هذا الحلم من خلال إطاره المعروف والخاص بالبحث عن الرموز الجنسية لمكونات الأحلام، بل وحاول أن يؤكد على رمز النسر الجنسي باعتباره رمزاً للأومة لدى قدماء المصريين ويقول إن دافنشي قد عرف ذلك من خلال سعة اطلاعه وقراءته في كافة الآداب والعلوم. هذا رغم ما ثبت بعد ذلك من أنه استند على ترجمة خاطئة لكلمة Nibbio الإيطالية على أنها نسر Vulture في حين أنها تعني حداة Kite وقد ظلل هذا الخطأ في الترجمة فرويد إلى خد كبير ومن ثم فإن الكثير من تفسيراته المبنية على أساس هذه

الترجمة يجب أن ترفض أو تعدل» (١٩).

وقد وجه فاريل انتقادات شديدة إلى فرويد ودراسته هذه، بل وصفها بأنها رواية أدبية وليست عملا علميا، ووصف تفسيراته بعدم الكفاءة بل وبالسطحية. ونحن نجمل هذه الانتقادات التي وجهها فاريل B. Farrell في مقدمته لترجمة الان تايسون A. Tyson لهذا الكتاب إلى الانجليزية فيما يلي:-

١ - هناك أدلة كثيرة على أن دافنشي ترى منذ فترة مبكرة مع زوجة أبيه، وبذلك فإن كل مقاله فرويد عن العلاقة الحميمة التي نشأت بينه وبين أمه في السنوات المبكرة من حياته هي من قبيل التخمينات والفروض غير الدقيقة، هذا بالإضافة إلى الأخطاء الواردة في الترجمة الألمانية عن الإيطالية لكتابات دافنشي والتي أدت إلى أخطاء كبيرة في تفسيرات فرويد.

٢ - أشار فرويد إلى اعتبار دافنشي شخصا عصابيا مصابا بالوسواس القهري، لكنه لم يوضح كيف نشأت أعراض هذا الوسواس، وأكثر من ذلك فليس من الواضح مدى أهمية أو ضآلة الدور الذي يمكن أن تفسره هذه الوسواسية المزعومة في سلوك دافنشي، والتي بناها فرويد على أساس ضعيف يتمثل في تكراره بعض الكلمات في مذكراته كذلك الخاصة بوفاة أبيه، أو كتاباته عن أثمان الأشياء الخاصة بجنازة كاترينا أو مصروفات تلاميذه.

٣ - حاول فرويد أن يفسر اهتمام دافنشي بالطيران باعتباره تعبيراً عن رغبته اللاشعورية في الفعل الجنسي، ولو افترضنا أن نظرية فرويد الكلية عن الجنس هي نظرية صحيحة فإن تفسير فرويد لاهتمام دافنشي بعملية الطيران وما يتعلق بها من أمور ليس كافياً أو مقنعاً، لأن كل مازعمه فرويد هو أن هذا الاهتمام له جذوره في حياة دافنشي الجنسية المبكرة (أي أنه تعبير تم ابداله عن الدافع الجنسي المكبوت ولرغبته اللاشعورية في الفعل الجنسي). ولم يوضح فرويد كيف تطور هذا الاهتمام خارجاً من رغبته اللاشعورية ولماذا حدث ابدال لدافع الجنس المكبوت إلى اهتمام بالطيران وليس شيئاً آخر مادام كبت الدافع الجنسي هو أمر عام بالنسبة لنا جميعاً وفقاً

لتصور فرويد؟ ومن الواضح أن فرويد لم يقل شيئا ليفسر هذا. وحيث أن معلوماتنا حول الظروف الخاصة المتعلقة بارتقاء دافنشي هي معلومات ضئيلة إلى حد كبير. وحيث أن تفسيرات فرويد يمكن أن تنهض دائما في مقابلها تفسيرات أخرى أقوى منها فإن قصة الطيران والطائر يمكن أن تكون مرتبطة لدى دافنشي -كما يقول فاريل- بما كان شائعا في عصره من ارتباط الطيران بالعظمة، وبأن يكون المرء عظليا. وقد كان دافنشي أقرب الناس إلى الشعور بذلك.

٤ - اهتم فرويد بمظاهر النقص في بعض أعمال دافنشي، ولم يتم بمظاهر الاكتمال الواضحة فيها وفي أعمال أخرى له. والقصة التي قدمها فرويد تغطي القليل من الكثير الخاص بشكل ومحتوى أعمال دافنشي الفنية. لقد اهتم فرويد بابتسامة الموناليزا لكنه لم يتم بكيفية جلوسها وكيفية وضعها ليديا في مقابل خلفية من الصخور، ولم يتحدث فرويد عن الشكل الهرمي «للوحة القديسة آن»، أو التوازن الخاص للأشكال الموجودة بها، ولم يتم فرويد بأعمال دافنشي التي رسم فيها الحيوانات والنباتات والزهور ومقالاته عن العمارة والنحت وغير ذلك من الأعمال الفنية المكتملة. إن هناك الكثير من الثغرات وعمليات الخذف والتشويه في قصة فرويد التي حاول أن يجعلها متماسكة. إن التعسف الواضح الذي يجعل «الباحث يقصد نحو شيء يعرفه من قبل معرفة تامة هو الذي يميلنا على القول بأن منهج فرويد في هذا البحث لم يكن منهجا تجريبيا موجها بالمعنى الدقيق. لم يكن منهج الفروض التي تغذيها التجربة أو تدحضها، بل كان منهجا تبريريا بحيث نستطيع القول إن فرويد لم يكن ليعجز عن العثور على وثائق أخرى لو أنه لم يجد هذه الوثائق التي درسها بل ولم يكن ليعجز عن التأدي منها إلى نفس النتائج التي نأدى إليها في بحثه الحاضر» (١٠).

والخلاصة هي أن هذه الدراسة التي قام بها فرويد على لئوناردو دافنشي هي أقرب ما تكون إلى الأعمال الروائية التي شجعه خياله الخصب على نسج خيوطها.

إنها ليست عملا علميا بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة لأن التعسف والتحيز والقفز إلى النتائج من مقدمات بسيطة أو هامشية هي أمور واضحة في كل خطوة قام بها فرويد وفي كل تفسير قدمه .

٢- تفسير يونج :

ميز يونج بين نوعين من اللاشعور: اللاشعور الفردي الذي يضم كل مكتسبات الفرد خلال خبرة الحياة، من الأفكار والمشاعر التي يتم نسيانها أو كبتها أو إدراكها بطريقة قبل شعورية Subconscious، ثم اللاشعور الجمعي Col-lective unconscious، والذي لا يبدأ أثناء حياة الفرد فقط قبل ذلك بفترات طويلة، ويتم وراثته محتوياته التي تشتمل على الأساطير والأفكار الدينية والدوافع والصور الخيالية، والتي يمكن أن يتجدد ظهورها عبر الأجيال، وترك آثارها على شكل ومحتوى الذهن الإنساني(١١). وقد اعتبر يونج اللاشعور الجمعي هو القاعدة الأساسية لنفس الإنسان وشخصيته، واستخدم مفهوم النماذج الأولية Archetypes (أو البدائية أو الأساسية) ليشير إلى نوع الصور التي يستخدمها اللاشعور الجمعي بطريقة متكررة، والتي تكون محملة بالعواطف القوية وتظهر خلال الأساطير والرموز الدينية والاجتماعية(١٢).

وقد قال يونج بأن «سبب الإبداع الفني الممتاز هو تقليل اللاشعور الجمعي في فترات الأزمات الاجتماعية مما يقلل من اتزان الحياة النفسية لدى الشاعر ويدفعه إلى محاولة الحصول على اتزان جديد. وقال يونج أيضا بأن «الفنان الأصيل يطلع على مادة اللاشعور الجمعي بالحدس ولا يلبث أن يسقطها في رموز، والرمز هو أفضل صيغة ممكنة للتعبير عن حقيقة مجهولة نسبيا، ولا يمكن أن توضح أكثر من ذلك بأي وسيلة أخرى»(١٣). وقد اعتبر يونج الرموز والأحلام مادة ثرية لدراسة الفن الإنساني لأنها المادة التي تتجسد فيها الأنماط الأولية لللاشعور الجمعي في أبلغ صورها، والأحلام وفقا ليونج هي تلك التخيلات المفككة، المراوغة، غير الجديرة بالثقة، المبهمة والمتقلبة، والحلم يعبر عن شيء خاص يحاول اللاوعي أن يقوله، وأبعاد الحلم في الزمان والمكان مختلطة جدا، ولفهمه ينبغي علينا أن

نتفحصه من كل مظهر تماماً، مثلما قد نأخذ شيئاً ونقلبه مراراً وتكراراً حتى نكون على معرفة بكل تفصيل من شكله، ولقصص الأحلام تركيباتها الخاصة المختلفة عن قصص الوعي، فصور الأحلام تبدو متعارضة ومضحكة، تحتشد في رأس النائم والحس العادي بالزمن مفقود، والأشياء المألوفة قد تتخذ مظهرًا أسراً أو مهدداً. ويميل العقل اللاوعي إلى ترتيب مادته في الحلم بشكل مختلف جداً عن الشكل المنظم الذي نستطيع أن نفرضه على أفكارنا في حياة اليقظة، وتكون الصور المنتجة في الأحلام شديدة الحيوية ومثيرة أكثر بكثير من المفاهيم والخبرات التي تماثلها في اليقظة. وصور الحلم هي صور رمزية لا تصرح بالواقع بطريقة مباشرة، بل تعبر عن القصد منه بشكل غير مباشر بواسطة المجاز، والحلم مشحون بالطاقة الانفعالية ورمزيته تملك من الطاقة النفسية ما يجعلنا نتنبه إليها بشدة. ووظيفة الأحلام العامة عند يونج هي إعادة اتزانها السيكلولوجي عن طريق إنتاج مادة حلم تعيد بطريقة حاذقة تأسيس التوازن النفسي الكلي، وهو يربط ذلك بسلوك الحالمين في الحياة. فالذين يملكون أفكاراً غير واقعية، أو اعتقادات عالية جداً بأنفسهم، أو يصنعون خططا تنسم بالمبالغة ولا تتناسب مع كفاءاتهم يحملون بالطيران. إن الحلم يعرضهم عن نقائص شخصياتهم، وفقر واقعهم، والحصار المضروب حول حريتهم في الحركة والحياة. وللأحلام عند يونج دور النبوءة والإخبار بالمستقبل، فهي ليست حارسة للنوم ومحقة لرغبات أحبطت في الواقع كما هي الحال لدى فرويد، إنها وسيلة لتحقيق التوازن والاستشراف للمستقبل ولإبداع الأعمال الفنية العظيمة التي سماها يونج بالأعمال الكشفية. وقد ميز يونج بين الإشارة والرمز على أساس أن الإشارة دائماً أقل من المفهوم الذي تمثله في حين أن الرمز دائماً أكثر من معناه الواضح والمباشر. والرموز عند يونج هي نواتج طبيعية وعضوية كالأحلام، والأحلام كالرموز تحدث بعضوية ولا تبتدع، وكل رمز عند يونج يحدث بعضوية ولا يتبدع، والأحلام هي المدخل الرئيس لكل معرفتنا عن الرمزية، ويقول يونج: من السهل أن نفهم لماذا يتزعج الحالمون إلى إهمال، أو حتى إنكار رسالة أحلامهم. إن الوعي يقاوم طبيعياً كل شيء لاوعي ومجهول (١٤)، لكن هذا الافتراض من يونج

يتجاهل أن مسيرة الإنسان الطويلة عبر تاريخه وتطوره هي بحث دائم واستكشاف مستمر للمجهول والبعد وإلا ظل الإنسان في غياهب الظلام السحيقة التي استقى منها يونج معظم مادته. ويلاحظ أن أغلب الأدلة التي حاول يونج أن يثبت بها أفكاره كانت من خلال شواهد انثروبولوجية مستقاة من مجتمعات بدائية، وكان هذه كل المادة المتاحة. فماذا بشأن الإنسان الحديث والحضارات الحديثة؟ هل يتصف الإنسان الحديث بتلك الحالة التي سماها يونج «الميسونية» (أي الخوف العميق والخرافي من الحداثة)؟ والتي قال بأنها واضحة لدى الإنسان البدائي والإنسان الحديث من خلال إقامة لعوائق سيكولوجية ليصون بها نفسه من صدمة مواجهة شيء جديد. إن هذه القضية تبدل لدى يونج غير واضحة خاصة. إنه لا يفرق بشكل حاد بين تجنب الإنسان صدمة معرفة الداخل، وصدمة معرفة الخارج. وهل هناك بالفعل صدمة دائما عند محاولة المعرفة؟ وهل منعت هذه الصدمات الإنسان من معرفة الداخل أو الخارج؟ إن هذه القضية تبدل لدى يونج غير واضحة خاصة إذا نظرنا إليها من وجهة نظر أخرى خاصة بالسلوك الإبداعي الواضح لدى الإنسان في القرون الأخيرة بصفة خاصة وفي مجالات الفن والعلم والحياة عموما. هل لو كانت هذه «الميسونية» أو الخوف من الحداثة موجودة ومستاثرة بالإنسان هل كان يمكن أن يتقدم ويحرز كل هذه الانجازات الهائلة الواضحة في كل مظاهر حياته؟ لا أعتقد. لكن الملاحظ بشكل واضح هنا هو استئثار المجهول باهتمام يونج وانتباهه. ودراساته كلها ليست محاولة لكشف هذا المجهول بل لتأكيديه أيضا، وقد أضاف إلى اللاوعي الفردي عند فرويد اللاوعي الجمعي ومادته، الرموز الأصلية أو الأولية الموروثة عبر آلاف السنين والتي حاول من خلالها أن يقيم نسقا سيكولوجيا موازيا للنسق الذي أقامه دارون في مجال البيولوجيا. والأمر الذي يجدر بنا أن نذكره الآن هو أن يونج قد أكد على أن الجانب الإبداعي للحياة الذي نجد تعبيره الواضح في الفن يعوق كل المحاولات التي تحاول صياغة صياغة عقلية، فالنشاط الإبداعي في رأيه سوف يورغ دائما من محاولة الإنسان لفهمه. إنه يمكن فهمه فقط من خلال تجلياته أو مظاهره، كما أنه يمكن الشعور به بطريقة مبهمه أو غامضة. لكن عملية

الوصول الكلي إليه غير ممكنة^(١٥)، أي أن يونج مثله مثل فرويد قد وصل في النهاية إلى ما سبق أن وصل إليه فرويد من الشعور بالعجز أمام مشكلة الإبداع الفني فلم يحاول تفسيرها، رغم تأكيد الكبر والتميز للطابع الابداعي للحياة وللذات، ورغم تأكيد الكبر على أهمية الجوانب الاجتماعية والمكونات الثقافية والحضارية التي أغفلها فرويد إلى حد ما، ورغم ما ظهر في كتاباته من اطلاع كبير ومعرفة عميقة بعالم الفن والأدب، إلا أن أحكامه التعسفية هذه تجعلنا نكتفي بهذا القدر من الحديث عنه ونتنقل إلى الحديث عن باحث تحليلي نفسي آخر قام بتوجيه اهتمامه إلى جانب آخر من القضية وإن كنا سنرى أن تفسيراته للإبداع لم تختلف كثيرا عن تفسيرات فرويد أو يونج.

رأي اهرنز فايج وتفسيره للإبداع :

حاول اهرنز فايج A.Ehrenzweig أن يتحاشى الانتقادات الشديدة التي وجهت إلى فرويد باعتباره يركز على مضمون الأعمال الفنية ومحتواها، وليس على شكلها الفني المتميز، فرغم أن تفسير فرويد للأحلام مكنه بعد ذلك من أن ينقل مجموعة التفسيرات الرمزية التي توصل إليها للأحلام إلى مجالات أخرى كالأساطير والأعمال الفنية فإن تفسيراته كانت تهتم فقط بمحتوى العمل الفني، وليس بشكله أو تركيبه الخاص. ويقول اهرنز فايج إنه إذا كانت رمزية العمل مشتقة من المستويات الخلمية العميقة للشعور فانه من المشروع أن نتوقع أن بناء العمل الفني (أي شكله) يجب أن يحمل طابع أو أثر العقل اللاشعوري بطريقة أكثر وضوحا من النكتة السطحية نسبيا^(١٦).

وقد أكد اهرنز فايج على أهمية الدور الذي تلعبه التكوينات الفرعية للشعور في الفن. فالعناصر الشكلية التلقائية في العمل الفني، والتي قد ينجم عنها انطباع بالفوضى والعشوائية، يكون لها مظهر خادع حيث انها تشتمل على نظام خفي يتبع بعض الأنظمة الجمالية، ويحتاج إلى حساسية خاصة لكشفه. ولا يمكن فهمه من خلال الرؤية الحسية البصرية العادية. إن خطوط الفنان التلقائية المليئة بالخلط والفوضى تعد (في رأي اهرنز فايج) أكثر تمييزا للشخصية من الأشكال

المتعمدة المقصودة كبيرة المساحة، وهي تسمح للخير الفني بأن يحدد صاحب اللوحة بطريقة أكثر فائدة من دراسة تكويناته التي تبدو أكثر أهمية. ولعل اهرنز فايچ هنا يستفيد من تفسيرات فرويد لفلتات اللسان وأخطاء الكتابة، ويطبقها على الأعمال الفنية باعتبارها - أي الخطوط التلقائية بالخلط والفوضى - أكثر دلالة من الأشكال البارزة المقصودة لذاتها وذلك لأن هذه الخطوط العشوائية في رأيه أعمق تعبيرا عن مكونات اللاشعور، وهنا نلمح لديه أيضا خلطا واضحا بين العمل الفني ودوافع الفنان رغم تأكيده في البداية على أنه سيقوم بالتركيز على شكل العمل الفني وتكوينه. وبالإضافة إلى ما سبق فإن اهرنز فايچ أكد على أهمية الرؤية قبل الشعور، والتي تقع وراء عتبة الإحساس مباشرة واعتبرها نمطا من اللاشعور، وأكد على أنها ترتبط بأخيلة الأحلام وقال بأن لها دورا كبيرا في الإبداع الفني، كما أشار أيضا إلى أهمية الحدس اللاشعوري في الإبداع.

ومن المعروف عن اهرنز فايچ أنه من أشهر المحللين النفسيين الذين انتقدوا نظرية الجشطط، فقد أشار إلى أن تمييز الجشطط بين الشكل والأرضية يتعلق بعملية الإدراك العادية، أما عملية الإدراك الفني فيحدث فيها انصهار كامل بين المكونين، حيث انهما يبرزان في تفاعل حميم. وإن تشكيل المناطق الداخلية والخارجية في اللوحة يمكن أن يتم بطريقة متأنية كما يحدث بالنسبة لتأليف أصوات الموسيقى البوليفونية (متعددة الأصوات)، لكن اهرنز فايچ رغم ذلك يؤكد على أهمية كلية العمل الفني، فالمصور الرديء فقط هو الذي سيقوم بتقسيم لوحته إلى مناطق جوهرية وأخرى أقل أهمية. وما يجب على المحللين النفسيين الجماليين - في رأيه - هو ألا يسمحوا لأنفسهم بالتعامل مع نسيج أشكال الخلفية في أي عمل فني على أنه أقل أهمية من أنماط الشكل الأكثر بروزا الخاصة بالتكوين الشعوري الواعي، والخلاصة هي أن الفنان - في رأي اهرنز فايچ - يجب أن يتكئ على قوى الرؤية اللاشعورية التي تكون متحررة من البؤرة الضيقة الحسية الشائعة العادية، ومن ثم يمكنه الإحاطة بالمجال البصري الكلي بكفاءة غير متحيزة.

إن تفسيرات اهرنز فايچ هي فرويدية أساسا مع التركيز على الشكل الفني،

وليس على مضمونه. ومن خلال الإشارات التي يحاول تأكيد وجهة نظره من خلالها لأعمال بيكاسو، وكاند نسكي، وبول كلي وغيرهم، وقد اعتبره هريت ريد في أحد كتبه المنظر الممكن، والمتحدث المناسب عن النشاط الحديث في التصوير(١٧).

إن نظرية اهرنز فايج تقوم أساسا - كما يقول هوج في كتابه على الدمج بين الطريقة الاستيطانية والطريقة التحليلية النفسية، وقد اعتمد في صياغتها على الحكايات والأدلة القصصية وتعليقات الفنانين والجوانب الكيفية للفراغ البصري، وهذه الشواهد تضيء موقفه لكنها تقدم اقناعا ضئيلا للقارئ المتشكك(١٨).

لقد كان اهرنز فايج يقول بأن تفسيرات الجشطالت هي تفسيرات السطح ونحن أخرج ما نكون الى تفسيرات العمق. فهي قد تكون أكثر كفاءة في التفسير لكنه في النهاية فشل في أن يعطينا تفسيرات تتسم بالكفاءة من خلال اتجاهه (العميق) بينما كانت التفسيرات الجشطالتية (التي تركز على السطح في رأيه) أكثر اقناعا وفائدة في التعامل مع مشكلة الإدراك الفني والإبداع الفني.

تعقيب عام على الاتجاهات التحليلية النفسية:

انتقد ناجل سنة ١٩٥٩ نظرية التحليل النفسي ليس بسبب تعاملها مع مفاهيم نظرية، ولكن بسبب عدم التحديد أو التعريف الاجرائي لطبيعة هذه المفاهيم أو للقوانين التي تربط بينها وبين السلوك، كما أن النظرية لا تؤدي إلى تنبؤات جديدة وهذا يرجع إلى أن اللغة التي صيغت بها النظرية هي لغة مجازية شعرية ذات نسج مفتوح(١٩)، كما أن هناك انتقادات كثيرة توجه إلى النظرية من وجهة نظر اجتماعية أو انثربولوجية، أو من وجهة نظر منطقية خاصة فيما يتعلق بغموض وتناقض العديد من مفاهيمها. ويعزي سوء تفسير نظرية التحليل النفسي للمبدعات الفنية من ناحية إلى جنوحها إلى النظر إلى الأثر الفني كما لو كان فحسب من قبيل الألباز التي لا يتيسر قط فهم معناها بطريق مباشر، كما يرجع من ناحية أخرى إلى إعادة النظر إلى الأعمال والرموز الفنية على أنها علامات مجردة

جامدة تقليدية نجد شروحها في قاموس أو مرجع أو بالأحرى في كتاب الأحلام . وقد اتهم هاويز A. Houser هذه النظرية بالرومانسية وقال بأن الطابع الرومانسي لمنهج التحليل النفسي في الفن يظهر في أوضح صورة له فيما يعزوه إلى الملكات اللاعقلية والحدسية من دور كبير في مضمار الإبداع الفني (٢٠) ، وقال أيضا بأن كلا من التحليل النفسي والرومانسية يشتركان في النظر إلى اللاشعور بوصفه مصدرا لمصورة من صور الحقيقة الواقعية . . . وأسلوب التداعي الحر يمثل نمطا آخر من أنماط الصوت الباطن الذي نادت به الرومانسية .

لقد قامت الاتجاهات التحليلية النفسية بالتركيز على الجوانب الوجدانية والدافعية للظاهرة الفنية ، لكن تركيزها كان أقل على الجوانب الإدراكية والمعرفية . وقد نظر فرويد إلى عمليات الإبداع الفني على أنها عمليات تمويه وإخفاء ومسارات فرعية للدوافع البيولوجية ، وأي محاولة لتمثيل أو تأويل الوجود الإنساني تم النظر إليها على أنها موجهة لخدمة الدافع الجنسي ، ولذلك فإنه يتم تحريفها بالضرورة . وقد أكد يونج على أهمية اللاشعور الجمعي والنماذج البدائية التي لولاها - في رأيه - لما تمكن «ملفيل» من إبداع رواية «موبي ديك» ، التي اعتبرها عملا كشفيا وقال بأنها أعظم رواية في تاريخ الأدب الأمريكي (٢١) ، كما أكد على أهمية الحدس والإسقاط وغيرهما من العمليات الخاضعة التي تفتقد التحديد الإجرائي لمضمونها . لقد كان الاعتقاد في اللاشعور دائما - كما يشير أرنيهم - أمرا يتسم بالخطورة لأنه يخلط السطحي بالعميق . ولقد قامت الثقافات في مراحلها المتأخرة بتطوير شهية نحو البدائية وكي تشبعها فإنها تميل إلى أن ترى في الأعمال الفنية فجاجة الغرائز ، أو الأنماط الأولية التي ترتدي الأثواب الزاهية للحضارة ، وليس هناك من مسبب للاعتقاد بأن مناطق العقل البعيدة عن الشعور تلجأ إلى مرفأ الحكمة العميق . إن الحكمة يمكن أن تنتج فقط عن الجهد الشاق لكل طبقات وقدرات العقل . إن الفن لا يمكن اختزاله إلى بساطة العقل البدائي غير المتطور لأن الفن الذي هو انعكاس للطبيعة الإنسانية وتطورها ليس أمرا بسيطا ، والنموذج الأصلي للفن ليس حجرا خالصا يتمثال في الجزر الشرقية ، ولكنه وحدة من العناصر والمكونات التي يمكن أن نجدها في أعمال سيزان ،

وييكاسو، وهنري مور. إن اللوحة ببساطة ليست تعبيراً عن البدائية (٢٧٢).

الخلاصة:

إن النظريات التحليلية النفسية قد أخطأت طريقها حين نظرت إلى الفنان نظرة سلبية فاعتبرته شخصاً مليئاً بالاحباطات والعقد ومشاعر النقص التي يريد التخلص منها، كما خانها التوفيق حينما اعتبرت اللاشعور أو الحدس أو التسامي هو العامل الحاسم في الإبداع، ولم تهتم بالنظر إلى المبدع نظرة إيجابية بناءة باعتباره يحاول أن يقدم الجديد والأصيل ليس لنفسه فقط، بل للمجتمع الإنساني عامة.

ثانياً : نظرية الجشطط

مقدمة:

لم تكن نظرية الجشطط مجرد نظرية سيكولوجية، بل كانت عبارة عن اتجاه أو منحى كلي حول الأنساق والتنظيمات سواء كانت بيولوجية أو فيزيائية. ورغم أن تطبيقاتها الكبيرة في علم النفس كانت في مجال الإدراك حيث كانت أكثر اقتناعاً، فإن القليل من الوظائف السيكولوجية هو الذي لم يوضع في الاعتبار داخل إطار هذه النظرية. لقد جاءت نظرية الجشطط بمثابة الاحتجاج أو الاعتراض الشديد ضد ما يسمى بالمنحى الذري، أو الجزئي لدى الترابطين والشرطيين بعد ذلك، ذلك المنحى الذي يؤكد على الخصائص أو الوظائف الخاصة المنعزلة. وقد أكد أقطاب نظرية الجشطط كوهلر W.Koher، وكوفكا K.Koffka، وفرتهايمر M.Wertheimer بأن الفرد يدرك الموقف ككل. فلكل مميزاته وخواصه التي ليست للأجزاء، ولا نستطيع أن ندرس خواص الكل من الجزء، كما لا يمكننا دراسة خواص الماء من مجرد دراسة خواص الأكسجين والهيدروجين اللذين يدخلان في تركيبه (٢٧٣).

لقد ظهرت هذه المدرسة كتعبير عن موجة جديدة من الامتزاج بين فلسفة الطبيعة والرومانتيكية في ألمانيا، والتي بعثت بطريقة انفعالية قوية الشعور بالأسرار العظيمة للكانن الإنساني، والقوى الخلاقية للطبيعة في مقابل الآثار الضارة

للمعلانية المفرطة في الصرامة التي حاولت تأكيد الانفصال بين العقل الانساني والحياة الطبيعية. وقد كان التفكير الجشطلتي ذا علاقة وثيقة ببعض الشعراء والمفكرين في الماضي وأوضح مثال على ذلك هو جوته (٢٤).

أما بعد ذلك وفي مجال التصوير فقد كان كاندنسكي هو أقرب الفنانين إلى النظرية (٢٥). وتؤكد هذه النظرية على أهمية مفهوم الاستبصار وهو كما يذكر كوفكا مؤكداً ليس قوة تخلق الحلول بطريقة سحرية، فالموقف يجبر الكائن على أن يتصرف بطرق معينة رغم أنه لا يمتلك الأدوات الخاصة بهذا النشاط مسبقاً، ويتم ذلك من خلال عمليات التنظيم وإعادة التنظيم. . . . وكل تنظيم له جوانبه المختلفة مثل الاستقرار، التصلب، التعقد، ودرجة التشكل أو غيرها من الخصائص وينتج التنظيم عن التفاعل، وإعادة التفاعل بين الكائن والبيئة (٢٦). الاستبصار إذن هو تغير مفاجيء في إدراك الكائن لمشكلة ما، وهو عند الإنسان يشتمل على تنظيم أو توفيق للمعلومات بطريقة ذات معنى، أو هو تحقيق لفهم الكامل للأشياء (٢٧). وهو ليس دائماً نشاطاً فجائياً، بل يمكن أن يكون تدريجياً، إنه عملية يدرك فيها الفرد العلاقات المختلفة التي بالموقف ويحاول تنظيمها وإعادة هذا التنظيم في وحدات جديدة تؤدي إلى تحقيق الهدف المطلوب (٢٨).

وقد امتدت نظرية الجشطلت بمفاهيمها وعاولاتها التفسيرية إلى مجالات عديدة من السلوك الإنساني كدراسة السلوك الاجتماعي، والتعلم، والنشاط الفني، وغير ذلك من المجالات، وقد تعرضت هذه النظرية لبعض الانتقادات بعد ذلك، فالدراسات السيكلوجية الحديثة للإدراك قامت بالقاء الضوء على عملية إدراك الشكل دونما حاجة للجوء إلى المجالات الافتراضية الخاصة بالدوائر العصبية الكهربائية التي افترضها الجشطلتيون، كما وجه بيترمان B. Peterman، وناجل وغيرهما بعض الانتقادات إليها على أساس فلسفة العلم. وكان أغلب الانتقادات موجهاً إلى المحاولات التي قدمها علماء الجشطلت لتحديد طبيعة الجشطلت الحقيقي، وعن علاقة الكل بالأجزاء والشكل بالأرضية وغير ذلك من التصورات (٢٩).

لكن على كل حال فإن الأمر الجدير بالذكر هو أنه من خلال نظرية الجشططت جاء تعاطف قوي وفهم عميق للفنان، «فمن خلال تنظيم الحقائق الطبيعية وفقا لقوانين الانضاح Pragnanz والوحدة Unity، والعزل Segregation، والتوازن Balance وغيرها يمكن للفنان أن يكشف عن التناغم والنظام ويدين بميسمه التناظر والفوضى في كل شىء» (٣٠).

كما أننا نرى أن ما قدمته نظرية الجشططت عن عمليات إدراك الشكل، وكيفية حدوث الاستبصار، وعلاقة الكل بالأجزاء ومفهوم السلوك البصري وغير ذلك من المفاهيم التفسيرية، وأيضا الدراسات الهامة في المجال لعملية الإبداع كدراسة أرنيهم على جبرنيكا بيكاسو، ودراسة فرتيهر على إبداع ابنتن (٣١) وغير ذلك من الدراسات هي أمور غاية في الأهمية لمن يتصدى لدراسة عملية الإبداع بصفة عامة. لقد أكدت هذه النظرية منذ بدايتها وخلال تطورها على صلاتها الوثيقة بالفن. وكان هناك امتزاج واضح لديها بين الرؤية العادية والرؤية الفنية، وبدلا من أن تكون الرؤية هي عملية تسجيل ميكانيكي للعناصر الحسية أصبحت من خلال نظرية الجشططت عملية إبداعية للتمكن من الواقع وفهم أسرار، أي عملية جمالية خيالية ابتكارية تتسم بالفطنة أو كما يقول أرنيهم «العقل دائما ككل، كل إدراك هو تفكير وكل استدلال هو أيضا استبصار، وكل ملاحظة هي أيضا ابتكار، ومناسبة هذه الآراء لنظرية وممارسة الفن هي أمر واضح تماما» (٣٢).

نظرية الجشططت والنشاط الفني

كان امتداد النظرية الجشططتية بتفسيراتها إلى مجال الفن أمرا طبعيا باعتباره المجال الذي يمكن أن تتجلى فيه بصورة واضحة عمليات التنظيم، وإعادة التنظيم للعمليات الإدراكية وعمليات الاستبصار وعمليات التذوق وغير ذلك من العمليات التي تمثل المداخل الأساسية لفهم سيكولوجية النشاط الفني الإنساني. وقد كان رودلف أرنيهم هو المتحدث الرسمي باسم الجشططت في مجال

الفن، وكانت كتبه العديدة ومقالاته عن الفن والنشاط الفني بالغة التأثير «وقد احتل أرنيهم في الواقع منصب أول استاذية في العالم قاطبة لسيكولوجية الفن في جامعة هارفارد اعترافا به وبإنجازاته» (٣٣).

وسنحاول في الجزء التالي من هذا الفصل أن نتحدث عن نظرية الجشططت في الفن كما عبر عنها أرنيهم حين أكد على أهمية الجوانب التالية:

١ - أهمية العلاقة بين الإدراك والتوازن وقد أشار أرنيهم إلى أن اكتشاف العلاقة بينهما يجب أن يتم الترحيب به في نظرية الفن، ويوصف الميل نحو التوازن باعتباره جهدا أساسيا لتمثل النيات ومحاولة تنظيمها. فالتوازن هو حالة تبحث عنها حتى القوى الطبيعية، حينما تتفاعل في المجال، والفنان يتوق ويكسح من أجل التوازن، وهذا يمثل جانبا واحدا من الميل الكلي في الطبيعة نحو التوازن. وعمليات التنظيم النشطة في الإدراك والتي تحقق التوازن تعادل التنظيم الذي يحدث في الخارج في العالم الطبيعي، ولا تتمسك النظرية الجشططتية بأن الحواس تحمل أو تنقل مادة غير متبلورة أو غير منظمة يفرض عليها النظام من خلال العقل. إنها تؤكد بدلا من ذلك على أن الشكل الجيد هو خاصية في الطبيعة عموما عضوية كانت أو غير عضوية. وقد أكد كوهلر في كتابه المبكر عن الجشططت الطبيعي على أن الميل نحو انتاج الأشكال البسيطة يمكن ملاحظته في العديد من الأنساق والمجالات الطبيعية حيث أن القوى المتفاعلة تبدل أقصى ما في وسعها لخلق حالة من التوازن (٣٤).

٢ - قدم الجشططتيون (فرتيمير أولا ثم أرنيهم بعد ذلك) نظرية فن التعبير تؤكد على أهمية العلاقة بين النمط الفيزيقي والحالة السيكلوجية. والتعبير هنا كما يجلده أرنيهم يشير إلى:

أ - نوع المنبه الإدراكي الذي يثير الظاهرة موضع الاهتمام.

ب - نوع العملية العقلية التي يعتمد وجوده عليها.

ويتضمن تعبير المظاهر السلوكية المختلفة كالمشية والايحاءات ونشاطات الجسم وتعبيرات الوجه واليدين... الخ كما أنه يمكن تعريفه بأنه المعادل

السيكولوجي للعمليات الدينامية التي تنتج عنها تنظيم المثيرات الإدراكية، أو هو المحتوى الأساسي للرؤية البصرية. والمفهوم الهام في هذه النظرية هو مفهوم التشاكل Isomorphism (أو وحدة الشكل)، أو التشابه بين العمليات السيكولوجية والعمليات الطبيعية. وهذه النظرية الخاصة بالتشاكل تدمج بطريقة علمية الملاحظة الشائعة القائلة بأننا نستدعي، أو نتذكر حركات الرقص الحزينة ليس بسبب أننا شاهدنا أغلب الأشخاص الحزائي يتصرفون بطريقة مماثلة ولكن بسبب أن الملامح الدينامية للحزن تكون موجودة بدنيا أو فيزيقيا في هذه الحركات. ويمكن إدراكها بسهولة، ولهذا فإن نظرية التعبير في الفن كما يقول أرتهيم يجب ألا تبدأ بالضرورة من اتجاهات الجسم الإنساني. وتفسر الإثارة المشعة في اشجار فان جوخ أو سحب الجريكو El-Greco من خلال نوع من الإسقاطات التشاكلية، ولكن يجب عليها بدلا من ذلك أن تتقدم من الخصائص التعبيرية للمنحنيات والخطوط والأشكال، وتظهر أنه من خلال تمثيل أي موضوع بواسطة هذه المنحنيات والأشكال يتم نقل التعبير إلى الأجسام الإنسانية والأشجار والسحب والمباني والأواني أو غير ذلك من الأشياء. إن ما يحاول العلم تأكيده هنا، وما يحاول إثباته ضد النظريات الكلاسيكية شديدة الرسوخ قد يبدو أمرا مألوفا تماما لعدد من المصورين والمثاليين البارعين الذين يؤدون عملهم من خلال بعض الوعي. إن السلوك التعبيري يكشف عن معناه مباشرة خلال عملية الإدراك، وقد أكد كوهلر وكوفكا على أهمية الخبرات السابقة والتوقعات في حدوث عملية الفهم المباشر للتعبير من خلال الإدراك، وتأكيدا لمبدأ التشاكل قال لانجفيلد H.S. Langfield نقلا عن بوي H.B. Bowie إن من الملامح المميزة للتصوير الياباني: قوة ضربات الفرشاة. فعند تمثيل أي موضوع يوحى بالقوة مثل منقار الطائر، أو غالب النمر، أو جلع الشجرة فإنه في هذه اللحظة التي تستخدم فيها الفرشاة فإن الإحساس بالقوة يجب أن يستثار ويتم الشعور به لدى الفنان، ومن ثم ينتقل إلى الموضوع الذي يتم تصويره، ويقول أرتهيم إن هناك حقيقة واضحة وهي أن المصور،

والكاتب، والموسيقار، يقتربون من موضوعاتهم وهم موجهون أساسا من خلال التعبير، وقد عمم ارنيم نظرية التعبير هذه ومبدأ التشاكل على كل الموضوعات الطبيعية، الإنسان، النافورات، الحيوانات، الأشجار، الصخور، النيران. . . الخ واعتبرها كلها ذات تعبير خاص من حيث الحجم والشكل والحركة.

٣ - ينزع التفكير الأصيل لدى علماء الجشطط إلى القيام بعمليات تنظيم وإعادة تنظيم المجال الإدراكي أكثر من كونه انعكاسا للخبرات السابقة، ويلعب الإدراك هنا دوره الهام في تحديد شكل ومحتوى عمليات تنظيم وإعادة تنظيم الإدراك هذه (٣٥).

وقد وصف علماء الجشطط التفكير الإبداعي على أنه إعادة بناء للموقف المشكل (موقف المشكلة) والذي يحدد اتجاه عملية إعادة البناء. هذا هو تصور موقف الهدف، أي الفكرة المحددة لما يجب انجازه أو تحقيقه بالإضافة إلى التوتر الواقع بين ماهو كائن وما يجب أن يكون، وايضا الطاقة الضرورية لجهد التفكير والتي يستثيرها هذا التوتر، وهي أيضا التي توحى بالاتجاه الذي نتقدم فيه عمليات إعادة البناء أو التنظيم. وباختصار فإن العمليات المختلفة الخاصة بتشكيل مادة التفكير يمكن فهمها فقط على انها متحكم فيها من خلال تصور أساسي ويدون هذا التصور فإن الابداع يكون شبيها بلعب الأطفال أثناء بناء المكعبات (٣٦).

٤ - لم يكن ارنيم راضيا عن تفسيرات فرويد ويونج وكيبوي Kubie التحليلية للنشاط الفني، ولذلك فقد قال بأنه يتفق مع الشاعر الإنجليزي وردزورث Wordsworth حين قال بأنه «لا توجد قصيدة قيمة يمكن انتاجها إلا من خلال إنسان يمتلك حساسية عضوية غير عادية ويفكر طويلا وبعمق». لكن ارنيم يرى أن ما ذكره وردزورث أيضا لا يكفي، فلا يكفي أن يكون المبدع حساسا ويفكر طويلا وبعمق فقط، حيث أن الشخص المبدع يفكر طويلا وبعمق في الأشياء التي يلاحظها بحساسية شديدة. وملاحظته تتكون من

خلال رؤيته لمظهر عالمنا باعتباره متضمنا للحقائق والقوى الجوهرية للوجود، وهذه الحكمة الإدراكية للفنان يمكن تسميتها بالاتجاه الرمزي، بشرط ألا تكون كلمة «مز» ذات معنى «بغض» يقع فيها وراء المعرفة البشرية، هذه الحكمة الإدراكية، يقول أرنييم «أفضل تسميتها بالاتجاه الرؤيوي أو الكشفي حيث ان الرؤية الفنية تقع دائما داخل العالم المرئي وليس خارجه» (٣٧).

ويقصد أرنييم بهذا الاتجاه محاولة فهم العالم من خلال الرؤية البصرية التي تكون الخطوة الأولى والأساسية نحو الرؤية الفنية بما فيها من خيال وتفكير وعمليات إبداعية أخرى. «إن بيكاسو لم يضع في الجبرينيكا ما اعتقده حول العالم، لكنه حاول أن يفهم العالم من خلال إبداعه للجبرينيكا (٣٨).

إن الاتجاه الرؤيوي أو الكشفي للشخص المبدع يتكون مما يمكن تسميته - لأغراض التصوير والنحت - بالتفكير البصري Visual thinking، ولا تستبعد التجريدات العقلية بأي معنى من المعاني، فبدونها سوف يحرم الفنان من واحدة من أهم الأدوات القوية للتفكير، ولكنها من أجل أن تدخل داخل تصور الفنان فإنه يتم هدمها وبنائها إلى خصائص بصرية بحيث أن - مثلا - معرفة الفنان بوجود عمليات التدمير اللدري التي تهدد العالم قد تعكس نفسها في طريقته في ادراك الشكل الإنساني أو المنظر الطبيعي، ويحدد أرنييم شرطين أساسيين للتفكير البصري:

١ - إن كل شيء يتم ادراكه يؤخذ حرفيا، وأصل هذا الاتجاه تم الوصول إليه من خلال الدراسات على الأطفال الذين - مثلا - تعاملوا مع الشيء على أنه غير موجود عندما كان يتم استبعاده من مجال رؤيتهم البصرية، فما هو مختلف لا يوجد. والتفكير البصري للفنان - هكذا يقول أرنييم - هو أمر شبيه بهذا أيضا، فإن ما يوجد مرئيا بطريقة جزئية يوجد فقط كجزء. والمواضع في الفراغ لا تكون طارئة أو عابرة، وما هو قريب للعينين يرتبط بطريقة أكثر جوهرية بالنسبة للمشاهد أكثر مما هو بعيد، والوجه الذي يظل بالظلال أو

الألوان المعتمة تكون الظلمة أو العتمة هي إحدى سماته أو خصائصه، وطبيعيا فإنه خلال ارتقاء المرء فإن خصائص الصور المباشرة يتم تدعيمها من خلال ذاكرة الخبرات المبكرة بحيث يتم النظر إلى الشاشة التي تستخدم في تجارب الأطفال على أنها تخفي شيئا (موجودا) وراءها، جزء منه يُرى وجزء يكون مخفيا، والجزء الذي يُرى يكون أو يعتبر قطعة من الكل المخفي، ويتعلم الإنسان تدريجيا وبطريقة أكثر كفاءة أن يميز بين اللون الجوهري واللون المؤقت (أو الذي يمكن أن يتغير)، وهذه التحسينات التي تطرأ على عملية الإدراك المباشر تقوم بتعديل ليس فقط ما تتم رؤيته في الطبيعة ولكن في فن التصوير أيضا.

٢ - الشرط الثاني للتفكير البصري هو أن كل خاصية مدركة، أو أي موضوع يتم ادراكه ينظر إليه باعتباره رمزيا، وهذا يعني أنه عندما يكون موضوع ما، أو شيء ما، أو جزء منه مخفيا عن مجال الرؤية فإن الغياب ليس واحدا من خصائصه البصرية والفيزيكية فقط، لكنه أيضا جانب من جوانب حالة وجوده بالمعنى الواسع لهذه الكلمة. فعندما تكون قمة أو رأس الشكل فقط مرئية في لوحة تلجأ إلى التفكير البصري، فإن الشكل دائما ما يرى على أنه غير مكتمل أو مجرد رأس أو باعتباره خلوا من الجسم بطريقة رمزية، وعندما يتم ربط الأشياء ببعضها البعض من خلال المواضع والأشكال والألوان فإن العلاقة لا تكون مجرد علاقة بصرية أو فيزيقية، ولكن يجب فهمها على أنها رابطة وجودية بالمعنى العميق لهذه الكلمة، فظلمة أو عتمة (اللون الداكن - الأسود) الجبرينكا يجب أن يتم تفسيرها بطريقة رمزية. وتحليل تخطيطات (اسكتشات) هذه اللوحة يبين أن بيكاسو قد حاول وجرب العديد من أشكال المعاني المتباينة محاولا إحداث علاقات متنوعة بين شخصياته. إن التفكير البصري يعالج مادته من خلال عمليات مألوفة لنا من الاستدلال التجريدي، إنه يطبق بعض العلاقات المنطقية المستخدمة في اللغة مع التأكيد بالطبع على دلالة الأشكال وأهمية العلاقات بينها والدلالات العامة والخاصة لكل منها، وليس من خلال التأكيد على الحروف أو الكلمات.

ورغم أن حديث أرنيهم هنا لم يكن واضحاً كالمعتاد حيث أنه لجأ إلى ما قدمه فرويد في كتاب «تفسير الأحلام» لتفسير العلاقات المنطقية في التصوير لكنه في نفس الوقت وصفه أيضاً بالسذاجة وعدم الكفاءة .
والآن فلنتنقل إلى المبادئ الأساسية والمحاولات التطبيقية التي أقام عليها أرنيهم تحليله للوحة الجيرنيكا المشهورة لييكاسو.

دراسة أرنيهم على الجيرنيكا

مقدمة :

يبدأ أرنيهم فيقرر أن معظم التقارير المفيدة عن العملية الإبداعية قد ذكرها المبدعون أنفسهم، ولكن قيمة ما يذكرونه يتم اختزالها من خلال ضيق المدى والتشتتات، أو الاضطرابات التي تسببها الملاحظة الذاتية والآراء النظرية التي يعتنقها الفنان ذاته عما يجب أن تكون عليه عملية الإبداع، فهو يجبرنا بما يعتقد أنه يحدث، أو يجب أن يحدث بدلاً من أن يقول لنا ما كان هو قادراً على ملاحظته بالفعل، ولذلك فإن المادة المناسبة لهذا الغرض، والتي تعطي بيانات ملموسة واضحة ثابتة هي الأوراق الخاصة بالشعراء، النسخ والمسودات المبكرة مع تصحيحاتها، نوتات المؤلفين الموسيقيين، الاسكتشات التمهيدية للفنانين، الحالات المختلفة للوحات الحفر، الصور الفوتوغرافية لمراحل تقدم العمل، تحليلات اللوحات بواسطة اشعة اكس، ثم يشير أرنيهم إلى انه حتى هذه الوثائق التي تتعلق بالمحاولة والخطأ قد تتأثر بوعي الفنان بأنه قد يأتي شخص ما بعد ذلك ويجمع هذه الوثائق ويحللها، لكنه يؤكد على أن فائدتها رغم ذلك تظل كبيرة، ومن ثم يقوم بدراسته على بعض الاسكتشات والصور الفوتوغرافية التي تمثل المراحل المختلفة لنمو لوحة الجيرنيكا الشهيرة التي أبدعها بيكاسو (٣٩).

مادة الدراسة وأهدافها :

المادة الخاصة بالجيرنيكا والتي أجرى أرنيهم دراسته عليها تتكون من واحد وستين اسكتشا أو تخطيطاً ولوحة وسبع صور فوتوغرافية لحالات تقدم وغو الجيرنيكا، وقد كان أرنيهم واعياً بأن الفنان يفكر ويتخيل كثيراً ويضع في لوحته



بعض الخطوط القليلة الكافية التي تمكنه من رؤية بعض الملامح القليلة الأساسية للعمل ولكي تذكره بها بعد ذلك، وأيضاً أنه قد لا تكون هناك استمرارية كافية في الاستكشافات كما توجد مشكلة . من أين يبدأ المرء تفسيره؟ وعندما يوجد رسم به القليل فقط من التفاصيل والخطوط، هل كان ذلك فقط هو الموجود بعقل الفنان؟ فالكثير من التفكير يحدث دون أن يكون هناك تسجيل أو تمثيل له على اللوحة، ولا نستطيع كذلك أن نقرر أن كل استكش (أو تخطيط) يقف على أنه مقابل لكم مماثل من الإبداع . ففي بعض الأوقات قد يترك الإبداع الكبير القليل من الآثار، وفي أحيان أخرى قد تكشف رسومات كثيرة عن فكرة واحدة متكررة، ولذلك يقول ارنهيم «إن الافتراض الأساسي الذي أقرره هنا هو أن كل ما صنعه الفنان على الورق لم يكن عشوائياً أو اتفاقاً أو مجرد لعب، ولكنه يوضع من أجل تحسين وتقديم مهمته الفنية، وعند افتراض ذلك فإننا يجب أن نسأل في كل خطوة . . لماذا فعل ذلك؟ والإجابة ستكون ضرورية ومناسبة، ضرورية لأنه بدونها لن نستطيع تفسير ما نرى، ومناسبة لأنها يجب ألا تكون متناقضة مع الشواهد المرئية. وقضية صحة التفسير تتعقد من خلال حقيقة أن كل عمل فني هو عمل رمزي بالضرورة، فالأشكال والألوان والموضوعات والوقائع التي تظهر على السطح تشير إلى طبقات من المعنى تكون بدورها مقياساً للتجريد المتزايد . . إن اهتمامنا أكثر تحديداً، أو ربما كان أكثر طموحاً، إنه يركز على العمل الفني أكثر من تركيزه على الفنان نفسه» وبناء على التصور السابق حدد ارنهيم أهداف دراسته في الإجابة على بعض الأسئلة مثل :

أ - كيف استحث بيكاسو على اختيار المادة التي صورها؟

ب - لماذا عرض هذه المادة بهذه الطريقة؟

ويقول بأن الإجابات سوف نجربها ببعض الأشياء عن بيكاسو نفسه كفنان، وسوف نجربنا أيضاً بأشياء أكثر عن العملية الإبداعية عموماً.

جذور اللوحة :

في يناير ١٩٣٧ كلفت الحكومة الإسبانية في المنفى بيكاسو بعمل لوحة جدارية

كبيرة لمبناها في المعرض الدولي الذي كان سيفتح في باريس في يوليو من نفس العام. وقد أصيب بيكاسو بحيرة شديدة وفكر في أنسب الطرق لتنفيذ هذه المهمة، إلى أن جاء يوم السادس والعشرين من أبريل سنة ١٩٣٧ حين قصفت الطائرات الألمانية - بإيعاز من فرانكو - بطريقة وحشية قرية الجيرنيكا الصغيرة التي تقع في إقليم الباسك الإسباني . وهنا فقط وضحت الرؤية أمام بيكاسو وتحدد أمامه الطريق الذي كان يجب أن يسلكه، وقد ظهر الاسكتش الأول من الجيرنيكا في أول مايو سنة ١٩٣٧، بعد أقل من أسبوع من قصف الألمان الوحشي للقرية الصغيرة، لكن الجذور العميقة للوحة لا تتعلق فقط بعام ١٩٣٧ فقد كان موضوع الحرب الأهلية الإسبانية بشغل بيكاسو حتى قبل أن يبدأ في الجيرنيكا (خاصة في مجموعتين من الحفر سميتا «أحلام» و«أكاذيب فرانكو» فالحرب هي وقائع طويلة معقدة) وهي مصدر خصب للمعلومات العسكرية والسياسية والإحصائية كما أنها زودت الفنان بصور فوتوغرافية لا حصر لها لألات الحرب والمدن المدمرة وللبطولة والموت . فإذا أضفنا إلى ذلك معرفة (اسبانية) باسبانيا عموما، تاريخها ومظهرها، ومناظرها الطبيعية، تجلياتها ووصفها في الأدب، والتصوير الإسباني، فبالإضافة إلى البانوراما الكبيرة من الذكريات الشخصية التي تغطي تسعة عشر عاما من حياة شاب متوقد الذهن (هي عمر بيكاسو عندما رحل إلى فرنسا) ورحلاته القصيرة المتكررة إليها، وأيضا مخزون من الصور من كل نوع تراكم عبر ستة وخمسين عاما (هي عمره عندما بدأ العمل في اللوحة سنة ١٩٣٧). صور من ملاحظات كل يوم، من الأحلام والخيال، من القراءات واللوحات ومن مجموعة أعماله المتميزة الخاصة. فبالإضافة إلى أن كل الأساليب التي استخدمت لتصوير الوقائع والأحداث العامة كانت في متناول يده، فقد كان بيكاسو على معرفة بالأعمال الفنية الجدارية في معابد ملوك مصر القديمة، وفي كنائس العصور الوسطى ولوحات الحفر التي تصور مآسي وأهوال الحرب النابليونية في إسبانيا والتي قام بها مواطنه جويا، والمشاهد التاريخية التي رسمها بوسين N. Paussin، وفيلا كرو D. Velazquez، وروينز P. Rubens، وديلاكروا E. Delacrois إن كل هذه الثروة الهائلة وكذلك حرية استخدامها أو

رفضها قد حيرت الفنان وأربكته عندما حاول أن يعرض الدراما الإسبانية الجديدة على عيون العالم وقد كان قصف قرية الجبرنيكا بالقنابل بمثابة المثير، أو المحرك لعملية ابداع هذه اللوحة الشهيرة.

وصف اللوحة :

أ - في سنة ١٩٣٧ كانت القرية الصغيرة (جيرنيكا) يعيش فيها عشرة آلاف شخص، ولا يمكن حشدهم كلهم بالطبع في لوحة واحدة، ولكن ما يجب ملاحظته هو أن اللوحة لاتعرض أي ازدحام على الإطلاق. هناك تسعة أشكال في اللوحة، وكل منها له دور متميز يختلف بطريقة واضحة عن الأشكال الأخرى: أربع نساء، طفل واحد، تمثال المحارب، الثور، الحصان، الطائر. . وحبكة اللوحة كما يقول ارنهيم- تتحكم فيها النساء. فالرجل الذي نصفه إنسان ونصفه تمثال ليس أكثر من قاعدة غير متحركة، وكذلك الثور غير متحرك، بارز لكنه غير فعال، بينما النسوة يصرخن ويندفعن، ويجرين، ويسقطن. والجدير بالذكر أن قرية جيرنيكا أثناء الهجوم كانت على حد كبير- قرية من النساء والأطفال، بينما كان أغلب الرجال في جبهة القتال، ومع ذلك فقد كانت النساء والأطفال دائما لدى بيكاسو رمزا للاكتمال التام للجنس البشري. ففي عديد من لوحاته ورسوماته احتفى لجمالهن ورشاقتهن وحيويتهن ونبلهن، كما أن انتهاك حرمة النساء والأطفال كان في رأي بيكاسو موجها أساسا إلى الأساس الجوهري للجنس البشري.

ب - إن اللوحة توحى بالظلمة رغم أن قصف المدينة لم يحدث ليلا، وقد اختيرت الأشياء المتعلقة بالضوء والظلمة وأشكال المصباح في اللوحة بسبب رمزياتها المباشرة. ونجد في اللوحة مصباحين: أحدهما تم دفعة للأمام بقوة وعنق إلى مركز الضوء، إنه مصباح زيت متواضع يندفع للأمام بواسطة المرأة التي تمثل خارج النافذة، لكنه أيضا قمة المثلث التكويني الذي يشتمل على المحارب، والحصان، والمرأة الهاربة، وهو يكون أيضا في نفس الوقت هрма

من الضوء، وفي موضع بارز تماما نجد المصباح الصغير الذي أعيد تشكيل رأسه على هيئة مذنب أبيض مبهر، وهو ليس مجرد وسيلة لكشف الوقائع في الليل، لكنه أيضا ضوء يقوم بالهداية، أو الارشاد على قمة عمود غير مرئي، وهو شديد القوة ورغم ذلك فإنه يشير إلى قوة خفية كامنة موجودة لكن فوضى التدمير قامت باخفائها، وبمقارنة المصباح الكهربائي بقوة المصباح الزيتي فإن الإضاءة الكبيرة في السقف تعد خافتة، إنها لا تستحث أو تسير بواسطة أي إنسان، وتأثيرها المعطى من خلال الضوء ليس واضحا حيث إنها خارج غرور الضوء. إنه يتضمن برودة القوة غير ذات الكفاءة وأشعتها الخفية إلى حد ما تنعزل في الظلمة وتتلفع بالظلال كما لو كانت أوراقا معزقة، ولا يبدو أنها تدفئ أو تضيء أي شيء. وهنا إذن نجد رمزا للوعي المنفصل للعالم الذي يعلم لكنه لا يشارك. والمضاعفة الواضحة لمصدر الضوء تعبر فعلا عن التضاد الجوهرى بين الضوء الصغير الحقيقي الذي تضيء مشاركته المشهد، وبين أداة الوعي الذي لا يصاحبه الضمير، والتي تتصف بأنها قوة لكنها عمياء.

ج- لا توجد سماء في اللوحة، ولا توجد طائرات رغم اكتساء السماء بالطائرات في ذلك اليوم، ولا تقوم اللوحة على أساس التضاد، أو التقابل بين قوتين متعاديتين كما ظهر ذلك في بعض أعمال بيكاسو المتأخرة (مثلا : الرجال الآليون يواجهون النساء الكوريات بينادقهم الآلية). لقد ابتعد بيكاسو باللوحة تماما عن أن تكون تقريرا سياسيا، وقام مع ذلك بتصوير آثار الوحشية والدمار التي قد تحدث في أي مكان وتجلب الألم والمعاناة الإنسانية عموما.

و- اهتم بيكاسو بصفة خاصة بشكل الثور في اللوحة (١٩٠٠)، وقد كان رأسه في المسودات الأولى من اللوحة يتجه نحو مركز اللوحة، لكن بيكاسو حولها نحو اليسار (وسنوضح أهمية ذلك فيما بعد). وهو في اللوحة المكتملة شكل بارز وكل العيون مصوبة نحوه، المرأة الصارخة، والطفل الميت،

والمحارب، والحصان، وإحدى النساء الأربع تدفع المصباح ناحيته، والمرأة الهاربة تجري نحوه وتحقق في الاتجاه العام، وفقط المرأة التي تهوى ناحية اليمين في عزلتها هي المقابل المتناغم مع الثور المعزول. وبينما تعرض هذه المرأة حالة شديدة من الحاجة إلى المساعدة فإن الثور يظل في الطرف الآخر من الثبات والاستقرار. إنه الشكل الوحيد الذي يقف بثبات على ساقيه. إن عزلة المرأة المتهاوية هي الكارثة النهائية. أما الثور فيبدو خارج المأساة، بل ويبدو غير متأثر بها ويفشل في الاستجابة، ليس بسبب نقص المشاعر (لأن حركة ذيله العنيفة تدل على المشاعر الداخلية) لكنه يبدو غائبا عن المشهد رغم تناسب وجوده بداخله.

هـ- حجم اللوحة مستطيل (١٣٨ بوصة × ٣٠٨ بوصة ونسبة ١ : ٢ : ٢) وطولها ضعف ارتفاعها، وفي المستوى الرأسي الأشكال مترابطة، لكنها منعزلة في المستوى الأفقي، وتعرض اللوحة تناسقا بين اللون والشكل والارتفاع والععمق الفراغي- واللوحة أحادية اللون (مونوكرامية) تم تكوينها بالأبيض والأسود، وميزة المونوكروم (أحادية اللون) في التصوير، إنه يعطي اللوحة طابع الاختزال ويجعلها أقرب إلى التجريد، ويعرض الفنان من خلال ذلك عالما أقل مادية وأقرب ما يكون إلى عملية التمثيل البصري للفكرة. وفي الجيرنيكا لا يوجد دم أحمر، ولا فروق بين النار والضوء أو بين التعقيدات الشكلية للموت والأحياء. فالأشكال قد تم اختزالها إلى أشكال تعبيرية ذات صفات تفسيرية أكثر من كونها سردية أو قصصية. إن أحادية اللون تميل إلى تحريك اللوحة في اتجاه تفكيك الخصائص بدلا من التعبير عن الأشياء أو تمثيلها وفي ذلك تأكيد لعزلة المشهد الملحمي. وفي نفس الوقت فإن أحادية اللون تخلق وحدة تختزل كل الوقائع إلى ذلك التضاد الدرامي بين النور والظلمة. إنه يعبر عن الدلالات التقليدية والتلقائية الشائعة عن التقابل بين الخير والشر، الله والشيطان، النصر والهزيمة. وفي الجيرنيكا لم يتم الاعتماد بالتمييز الأساسي (الشكلي) بين مشهد القصف وموقف الثور من خلال استخدام ألوان مختلفة، وبدلا من ذلك فإن اتساق الأبيض

والأسود يؤكد على وحدة كل شيء اشتملت عليه اللوحة سواء كان حيا أو ميتا، انسانيا أو حيوانيا، هوجم بعنف أو لم يهاجم . إن كل شيء يتسمي إلى نفس العشرة إلى أسبانيا، إلى حياة معذبة لكنها خالدة، وعند هذا المستوى فإن الكائنات التي وقع عليها الضرر، وكذلك الشر هي كلها جوانب مكملة لنفس الموضوع الواحد.

تحليل الاسكتشات (أو التخطيطات):

قام ارنيهم بالتركيز عند تحليله لتخطيطات اللوحة على ثلاث مجموعات من العوامل يمكن تمييزها في الجيرنيكا، إحداها خاصة بالشخصيات، والثانية خاصة بالاتجاهات، والثالثة خاصة بالعواطف أو الانفعالات وكان يحاول الإجابة على الأسئلة التالية :-

- ١ - هل كان شكل أو هيئة الشخصية محددا بطريقة واضحة من البداية؟
- ٢ - إلى أي مدى تغيرت مواضع الشخصيات وعلاقاتها المتبادلة؟
- ٣ - هل الاتجاهات المحددة تم ربطها بشخصيات محددة بطريقة مباشرة أم أن هذه العلاقات كانت متغيرة، وإذا كان الأمر كذلك فإلى أي مدى؟
- ٤ - هل كانت التغيرات في الانفعالات ترجع أساسا إلى الشخصيات؟
- ٥ - ما هو مدى استقرار العلاقات بين الانفعالات والاتجاهات أثناء العملية الإبداعية؟

وقد ذكر ارنيهم أنه فيما يتعلق بالشخصيات نجد أن الأشكال الإنسانية والحيوانية قد قدمت بنفس الأهمية وأعطيت أدوارا متشابهة، كما أن الأشكال المختلفة تتميز باتجاهات تعبيرية مختلفة وهي تقوم بتوجيه الاتجاهات المختلفة في الفراغ.

ثم يعرض ارنيهم بعد ذلك تلخيصا لشخصيات واتجاهات وانفعالات مكونات اللوحة ويوضح ذلك الجدول التالي :-

جدول رقم ١
يبين شخصيات واتجاهات وعواطف مكونات الجبريكا
(نقلا عن ارنييم ص ٢٩)

الشخصيات	الاتجاهات	العواطف أو الانفعالات
١ - الثور	عمودي (متصب) للسيار للأمام	الشجاعة والفخر - الثبات
٢ - الأم	عمودي - إلى أعلى	الكآبة - التوسل
٣ - الطفل	لأسفل	الموت
٤ - المحارب	أفقي - إلى أعلى	الاعتيار
٥ - الطائر	إلى أعلى	الكآبة العلواء والصمود
٦ - الحصان	للسيار إلى أعلى	الآلم المريح
٧ - المرأة حاملة الضوء	للسيار	الهم - الاستغاة
٨ - المرأة الهاربة	قطري للسيار العلوي	القلق - الاستغاة
٩ - المرأة التي تسقط (المتهاوية)	لأعلى - لأسفل قطري	الملح - التوسل

ثم قام ارنييم بعد ذلك بالمتابعة الدقيقة لتخطيطات اللوحة (٦١) وحالاتها أو مراحلها السبع وسوف نكتفي هنا بعرض تحليلاته الفوتوغرافية التي تمثل مراحل تطور اللوحة وتقدمها نحو الاكتمال، ثم نعقب بعد ذلك بالحديث عن النتائج العامة التي توصل إليها ارنييم من تحليلاته . وأهمية العرض التالي لحالات تطور اللوحة وتقدمها التدريجي نحو النضج والاكتمال تكمن في أنها توضح لنا المزيد من النشاطات والعمليات التي يعمل من خلالها العقل الإبداعي، عمليات الحذف والإضافة وتغيير العلاقات المكانية للأشكال ابتكار علاقات جديدة وانهاء علاقات قديمة أو تقويتها، الخيال، التفكير من خلال الرموز والأشكال، ومحاولة إعادة تنظيم التصور الكلي وغير ذلك من العمليات .

حالات اللوحة :

قال بيكاسو قبل رسمه للجيرنيكا بستين وفقد يكون من المثير للاهتمام غما أن نحتفظ فوتوغرافيا، ليس بالمراحل ولكن بعمليات تناسخ اللوحة، وربما اكتشف المرء حينئذ الطريق الذي يسلكه العقل في تجسيده للأحلام ولكن هناك شيئا غريبا تماما هو أن نلاحظ أن اللوحة لا تتغير جوهريا (أي أن الرؤية الأولى نظل غالبا سليمة لم تتس)، رغم مظاهرها أو تجلياتها المختلفة. إن اللوحة ليست أمرا مدروسا ومخططا ومستقرا سلفا، فإثناء العمل تتغير اللوحة مع تغير الأفكار» (٤١). وتوجد للوحة الجيرنيكا سبع صور فوتوغرافية تبين مراحل أو حالات تقدمها، ولكن يلاحظ -كما يذكر ارنهيم- أن المراحل الأخيرة لم يتم تأريخها، كما أن عملية التصوير الفوتوغرافي لم تكن دقيقة بدرجة كافية، ومع ذلك فإن هناك حقائق عديدة هامة ومناسبة يمكن التقاطها من التكوين الكلي.

الحالة الأولى

الثور الذي كان مرسوما في البداية بوجهه الأمامي المتجه نحو مركز اللوحة تم تحويل وجهه إلى الناحية اليسرى، ومازال جسمه يصل إلى المنطقة المركزية من اللوحة بينما تضيء حامله المصباح الجزء الخلفي منه. وقد تم تخطيط الأم وطفلها في شكلهما النهائي، أما المحارب فرأسه قريب من مركز التكوين وبدو في حالة حوار متصل مع الحصان الجريح. ومازالت حركة ذراع المحارب تحتل مكانا بارزا في مركز التكوين، وسيقوم بيكاسو بعد ذلك بمعالجتها ووضع المصباح الشبيه بالشمس بدلا منها. ويقول ارنهيم إن هناك عدة عيوب في هذا الحل الذي حاوله بيكاسو في هذه الحالة (أي وضع ذراع المحارب الثابت المتجه لأعلى في منتصف اللوحة)، فالتجاه الذراع يعمل على مضاعفة وظيفة الثور وكذلك العمود المركزي الذي يوجد على قمته مصباح الضوء الذي تحمله المرأة (وقد تمت الإشارة إليه في الرسم بواسطة خط رأسي)، وهذه المضاعفة لمراكز أو أبراج القوة - كما يقول ارنهيم- لم تقم بتقوية التكوين، ولكنها أضعفته. فقبضة اليد يمكنها بالكاد أن تحجاري رأس الثور أو المصباح في دلالتهما. إنها مجرد قوة، كتلة من العظام

حالة الأليس



والعضلات، غير قادرة على الرؤية أو الكلام، أوحى ابتعاث الضوء. وفي الجناح الأيمن من التكوين مازالت هناك حالة من علم اليقين لها أهميتها. فالمحارب تمت مضاعفة شكله من خلال المرأة الميتة على الأرض بذراعيها الممدودتين، ولن يتبقى منها بعد ذلك سوى أصابع يدها التي تحولت إلى زهرة. ويعد هذا نوعا من التوريات البصرية التي كان بيكاسو يلجأ إليها أثناء غمو عمله، وعندما يكون الارتباط بين الموضوع والأغاط الشكلية ليس محكما بدرجة كافية، والمرأة الميتة يصاحبها طائر ميت ووفقا لما سبق معرفته من الاستكشافات و(خاصة ٦، ٢) فإنه إشارة إلى أن حتى روحها قد ماتت. وحيث أن هذه الفكرة تتعارض مع الروح الأخيرة للوحة فإنها لن تستمر، وأيضا لن يستمر الطائر الآخر الذي يظهر بجوار المرأة المحترقة في أقصى اليمين، والمرأة الميتة تشغل المكان الذي تحتجته ساقا المرأة الهاربة وهي التي تداخلت بعد ذلك مع المرأة المتهاوية.

الحالة الثانية

وأهم ما حدث هنا هو ما يلي:-

١ - قام الفنان بعمل منطقة سوداء في مركز اللوحة ليشير إلى الأرضية، ولكي يوضح ويجعل نشاطه حرا في التعامل مع المكونات المثيرة للمشاكل.

٢ - تنبصر هذه المشاكل مشكلة المناطق في المركز حيث تعبر ذراع المحارب منطقة ذات أهمية حاسمة (جسم الحصان ومركز الهجوم والتدمير). وكما يستبعد بيكاسو هذا العبور تم فصل القبضة عن جسم المحارب. وعلى كل حال فإن هذا أدى إلى تزايد اسهامها بصريا وماديا فقد أصبحت أكثر امتدادا أو صقلا، وصارت أكثر تعبيراً من خلال امساكها بياقة من الزهور، واحاطتها بهالة مشعة من الضوء (لم يعد معناها يقتصر على التهديد كما كانت من قبل بل أصبحت لها معان أكثر عمقا).

لكن هذا التعديل له جوانبه السلبية أيضا فنصوع (أو اضاعة) المشهد العلوي الشديدة يقلل من ضوء المصباح الصغير. ولذلك فهو يضعف بطريقة سيئة اسهام المرأة حاملة الضوء وهو أقوى تماما من أن يكون متضمنا



داخل المساحة الموجودة فوق مؤخرة الثور. وأكثر من ذلك فإنه يصنع (يكُون) رمزا إيمائيا يحتكر المنطقة التي لا بد من أن العدو قد هاجمها، وهكذا يخفي عن الأنظار الحصان الذي لا بد من أنه قد تعرض لنفس الهجوم.

٣- تم تحويل الطائر الميت إلى يد ممتدة، والمرأة الهاربة اكتسبت يدها اليسرى وأصبحت ساقها قوية، ولذلك فهي تستحث الخطى في الركن الأيمن من اللوحة.

الحالة الثالثة

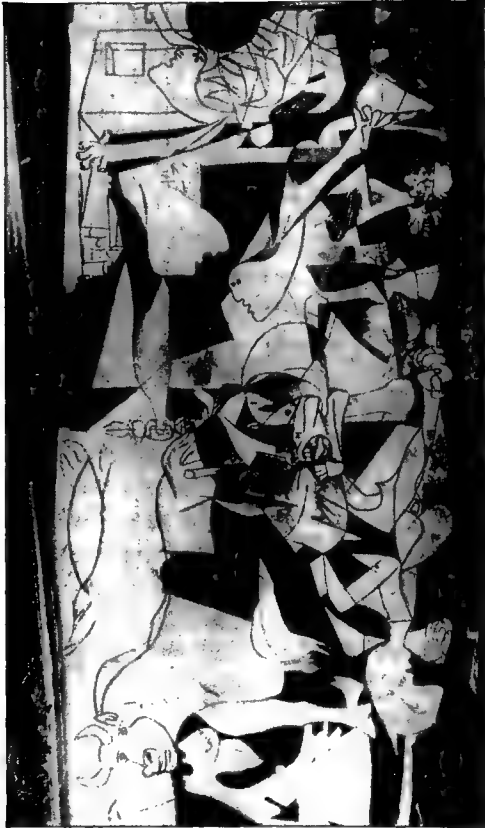
١- حدوث تغيير جوهري هنا في المجموعة المركزية. فقد تم تغيير وضع المحارب واستبعاد يده مما ساعد كثيرا في اراحة الحشد الموجود بالمنطقة المركزية. والآن بالقرب من الثور والأم فلان رأس المحارب يقيم رابطة قوية بين المثلث المركزي والجناح الأيسر من اللوحة، وعلى كل فلان هذا يتم في الحالة الحالية من خلال موضع رأس المحارب الجديد، وليس من خلال اتجاهه (أعلى وأسفل) ولكن لماذا تم تحويل رأس المحارب لأسفل؟.

ربما كان من غير المناسب جعل الثور يقف على يروفيلا (الوجه الجانبي) الإنسان، وربما أيضا أن الفكرة المتعلقة بالتواصل الضروري مع الثور كانت قد بدأت في الانتضاح لدى بيكاسو، أو أن فكرة العزل أو الفصل القصوى البسيط للمجموعة عن بعضها البعض كانت ومازالت لها الغلبة والسيادة في اللوحة.

٢- على العكس كان الوضع بالنسبة للحصان فقد تم إطلاقه موضع الاستلقاء أرضا، لقد بدأ ينهض ويوجه انتباهه إلى اليسار.

٣- تمت إزالة ذراع المحارب المتجهة لأعلى، وتم اخلاء هالة الضوء من القبضة والزهور، ثم تم اختزالها، إلى حجم أكثر مناسبة للحيز المتاح وللوزن التكويني للموضوع، والشریط الأسود الذي يعبر مؤخرة الثور يعلن أن هذه المنطقة من اللوحة تشير إلى عنصر الادانة لما حدث.

الحالة الثالثة



٤ - وناحية اليمين فإن الخطوة القوية للمرأة الهاربة تؤكد وتدعم اندفاع المجموعة المركزية ناحية اليسار، والمرأة المتهاوية التي اجبرت على الابتعاد عن الطريق قد استغادت من عملية الأبعاد هذه. وميل وتقصير جسمها الذي تم التقليل من شأنه أيضا في التكوين النهائي من خلال الظلمة (اللون الأسود) يعملان على تركيز تعبير الشكل حول الرأس الصارخ والذراعين المرفوعين لهذه المرأة.

الحالة الرابعة

يقول ارغيم «إن أي فراغ هو دعوة للابتكار» (٤٧). فالخيز الخالي عند الطرف الأيسر تم وضع هلال فيه، ويبدو أن هناك معنى بسيطا يرتبط بهذا الجسم العلوي الجديد. إنه يبدو كما لو كان يجب ببساطة على النداء بأن أحدا يجب أن يكون هناك.

هل كانت الحاجة لهذا الذي ملأ الفراغ هي التي أوحى بتدوير الثور، إن التقدم ملحوظ. فبحركة استراتيجية واحدة قام المصور بتعديل اتجاه الثور، فالثور الآن يواجه المنظر ومع ذلك فإن رأسه بعيد عنه، والمساحة الفارغة في اليسار تم ملؤها بذيله المتحرك، والأم والطفل تم تطويقهما وتدعيمهما بواسطة جلده، وتم استعادة الجزء الخلفي من جسم الحيوان من منطقة المركز، وقد اعتبر ارغيم هذا ابتكارا عبقريا، لكن تحويل جسم الثور خلق بدوره فراغا (مساحة)، وثانيا مثلما فعل الهلال فإن موضوعا ما بدا يشغل الفراغ، وثالثا قد نتساءل عما إذا كان هذا الفراغ يدعو إلى ابتكار الطائر الذي ملأه في النهاية، وأيضا عما إذا كانت المساحة الجديدة الواضحة (الفارغة) قد جعلت الحصان يرفع رأسه. والإجابة على مثل هذه التساؤلات ستكون هي: انه أثناء العملية الإبداعية فإن الثغرات والعقبات وأيضا المنافذ المادية تتفاعل بطريقة مستمرة مع متطلبات المعنى، وأن العمل يشمر من خلال التقدم عبر هذه المستويات المختلفة للموقف المشكل بطريقة متأنية. فالمعنى يتطلب ضرورة أن يرفع الحصان رأسه بحيث تحدث صرخة الاستغاثة (والمعاناة) التي يطلقها عند نفس مستوى. والفخر (أو الزهو)



الحالة الرابعة



الذي يكون عنده الثور محتفظاً بهدوئه وتماسكه ورأسه المراقب للأحداث ولدرجة أن الاستغاثة توجه وتنقل إلى ذلك البعيد الثاني الذي هو قريب في نفس الوقت ولم يكن الحصان يستطيع أن يرفع رأسه مالم تكن هناك مساحة يمكنه أن يضع رأسه فيها .

إن تنظيم المساحة ذاتياً قد لا يكون هو الهدف الأساسي للفنان لأن المساحة هي فقط وسيلة من أجل غاية ، ولكن أن نهمل المشكلات والفرص الشكلية ، أو نتجاهلها باعتبارها أقل أهمية فإن هذا معناه أننا نتناسى أن الفنان يفكر من خلال الأشكال .

الحالة الخامسة

الآن أصبح رأس المحارب يرقد على الناحية اليسرى ورقبته تعبر قدم الحصان ، والشكل الثاني الميت على الأرض أصبح زائداً عن اللزوم ولذلك تم استبعاده ، ويسقط رأس المحارب لأسفل ، ولا تشتمل الجثة على جسم أو ساقين ، ولكن نحولها إلى ما يشبه التمثال لم يحدث بعد ، واختفاء الرأس الثاني خلق بعض الفراغ تم ملؤه بتغيير اتجاه اليد بالسيف ، إن هذه العودة المائلة نحو البعد الثالث تعمل على جعل التنظيم المستوى للأفقيات والعموديات المنتشرة على طول المساحة السفلية أمراً مرغوباً . وقد تم جعل شكل المرأة المتهاوية أكثر إنسيابية ، والهندسة الجديدة للأضواء جعلتها أكثر تناسبا مع الأسلوب الأكثر شكلية للوحة ، مما كان عليه حالها السابق الأكثر واقعية .

الحالتان : السادسة والسابعة

بعد التعديلات البسيطة في الحالة السادسة فإن الحالة السابعة تجعل العمل أقرب ما يكون لحالة اكتماله . والحركة التكوينية النهائية لرأس المحارب قامت بربط قاعدة المثلث المركزي - أي مشهد التدمير - بطريقة مباشرة مع الثور . إن تغيير اتجاه الرأس يرتبط مباشرة بإبراز المساحة ثلاثية الأبعاد في الجناح الأيسر من اللوحة ، وقد خدمت الأرضية المنسوبة للوحة في حماية وجه المحارب من إمكانية



الرجال السادسة والسابعة

تهشيم قدم الثور له أو اخفائها للتعبيرات البادية عليه ، كذلك يلاحظ أن أشعة الشمس (المصباح الكهربائي) تفقد بعض توهجها من خلال إضافة بعض الظلال لها كما يلاحظ أن هناك توضيحا أكثر لجسم الحصان من خلال تنقيطه ، وكذلك تم توضيح العلاقة بين الساقين الخلفيتين للحصان مع ذراع المحارب ، وكذلك فإن أبعاد جسم الرجل الميت عن الطريق يوحي بتحويله إلى تمثال محطم ، ولذلك فإننا نواجه هنا مثالا آخرى على الرابطة الوثيقة التي توجد بين الاستراتيجية العملية للأشكال البصرية والمعنى العميق الذي يكون مرثيا من خلالها(٤٣) .

نتائج الدراسة

يمكن تلخيص النتائج التي توصل إليها أرنهيم من تحليله للاستكشافات (التخطيطات) وصور اللوحات فيما يلي :-

١) إن العمل الفني ينمو ويتغذى في نفس الوقت ، ويقوم العقل والعينان بهذه المهمة من خلال توسيع وتنويع مدى ومستوى تمييز العمل ، ومن خلال وضع علاقات الوحدات الصغيرة بالوحدات الكبيرة في الاعتبار . والنتيجة الكلية التي تم الحصول عليها من خلال العمليات المتعاقبة تبدو كمعجزة ناتجة عن التركيب المنظم الذي قام به الفنان ، لقد واجه مشكلة علاقة الجزء بالكل من خلال عمليات التقريب المتتالية ، فعندما كان يحاول في التخطيطين (١٩ ، ٢٢) أن يحدد شخصية الثور وصل إلى أسلوب للجمال الكلاسيكي كان من الممكن ألا يتم ادراكه في ضوء اللوحة الجدارية ككل . وبناء على ذلك فإن الثور الذي كان يحاول الوصول اليه (ثور جيرنيكا) وجد أن النتيجة التي وصل إليها بشأنه قد تجاوزت الهدف ، ومن ثم كان لزاما عليه أن يقوم بتصحيحها وفقا لمتطلبات التصور الكلي . وعموما فإن كل تخطيط وجد أنه يعرض اكتمالا معينا يثبت أن الفنان لم يكن يعمل ببساطة من خلال التفاصيل ، ولكن من خلال الوحدة الكلية المتضمنة في اللوحة ، إن الدمج بين النمو والتنفيذ في العملية الإبداعية يؤدي إلى إجراءات لا يمكن وصفها على أنها تفصيل أو استفاضة لأجزاء أو مكونات العمل ولكنها تعمل خارج

نطاق الوحدات الجزئية وتنشط متفاعلة مع بعضها البعض بطريقة دبالكتيكية (جدلية) . . . تفاعل بين التداخلات والتعديلات والقيود والتعويضات ، مما يؤدي بالتدريج إلى وحدة وتركيب التكوين الكلي .

٢) إن العمل الفني لا يمكن الكشف عنه مباشرة من خلال بذوره الأولى لكنه ينمو فيها يشبه الوثبات الغريبة ، للامام وللخلف ، من الكل إلى الجزء ومن الجزء إلى الكل ، حركة بندولية . وهذه العملية لا تستمر طويلا في النسخ التمهيديّة القليلة الباقية من العمل ، ولا يستطيع أي مقياس بسيط أن يتبع الارتقاء الذي يمر به الفنان من البساطة المبكرة إلى التركيب (أو التعقيد) النهائي . ففي الوقت الذي قام فيه بيكاسو بالتخطيط رقم (١) تكون التصور الكلي جوهريا من أربعة عناصر نشيطة ومستقلة نسبيا: الشكل العمودي للثور، جثة الحصان التي تميل جانبا لأسفل ، الاتجاه الأفقي للمرأة حاملة الضوء ، والانتشار غير المتشكل للأجسام على الأرض . وفي التخطيط رقم (٦) فإن الحصان يستجيب لموضوع الضوء ، وفي رقم (١٠) يفعل الثور نفس الشيء ، ويتواصل الحصان مع المحارب ، وهكذا فإن هذه التجمعات بدأت تتشكل ، ولكنها ظلت معزولة في البداية ، وفي الحالات الأولى من اللوحة فإن المثلث المركزي للضحايا لم يكن له في البداية أي علاقة بمجموعة الثور ، ولكن فقط عندما بدأ الحصان في رفع رأسه وتحريكه لليسار ، وعندما بدأ رأس المحارب في مخاطبة الثور ، حيثذ فقط أقيمت علاقة قوية بين المجموعتين (مجموعة الضحايا ، ومجموعة الثور) . وصياغة مثل هذه العلاقات تزيد من تعقد العمل ليس فقط بإضافة روابط جديدة بين عناصره ، ولكن أيضا من خلال تأثير هذه الروابط على العناصر أو المكونات ذاتها ، فهي تزيد من تركيب كل شخصية ، وكذلك فإن انعزال (أو انفصال) كل موضوع تتم معادلتها من خلال ربطه بموضوعات أخرى ، وهذا التفاعل بين الاستقلال والاعتماد يجعل طبيعة الموضوع ذات رهافة خاصة . فالانعزال الأساسي للثور يتم تعديله في النهاية ببعض المشاركة ، وموت المحارب يتم خفضه بتحويله إلى

تمثال يمكن أن يتكلم دون أن يكون حيا، وحزن الأم يتم تلطيفه من خلال علاقاتها بالثور، والصرخة المدوية للحصان اكتسبت دلالة الاستغاثة والتوقع. إن زيادة رهاقة المعنى وثرأ المادة هو ما يميز نمو العمل الفني، وفي نفس الوقت يكون هناك دليل دائم على التبسيط الذي لا يتناقض مع التركيب، ولكنه يكون أمرا ضروريا بالنسبة له وكما يتقبض القلب وينبسط فإن هناك عمليات توسيع وتضييق (تقييد) للتصور الكلي يقوم بها الفنان المبدع، فكل إضافة أو تعديل، وكذلك أي رابطة جديدة تضع آثارها الواضحة على وحدة العمل. ويقابل ذلك تكامل بين عناصر العمل وتحسين دائم لعنصر الاقتصاد أو الإيجاز فيه. فالعناصر يتم توفيقها معا بالتدرج كما يتم جعلها متناسبة مع الخطوط الرئيسة للعمل، ومن خلال استخدام مقياس هيراركي نازل يسير من الملامح الأساسية البارزة إلى الملامح التابعة أو الثانوية.

٣) أكد أدنهم على أهمية المرونة والأصالة للعقل الإبداعي، لكن هذه المرونة ليست شيئا مطلقا، فالمرونة هي أمر لا يمكن الاستغناء عنه لكنها تعمل تحت التحكم المباشر للرؤية الأساسية التي استخدم بيكاسو التكوينات والمحاولات والتجارب الكثيرة كي يصل إليها مستخدما التفكير البصري الذي هو أساسا بمثابة البحث الموجه نحو الهدف، والأصالة كذلك كانت ضرورية كي تجعل العمل متفقا مع تصور الفنان الخاص الفريد، بل كانت هي وسيلته لذلك لقد زودته بالتعبير النقي المتفرد وكانت منهاجه في تحقيق هدفه الأساسي وهو جعل الرؤية مرئية (قابلة للملاحظة).

٤) خلاصة ماسبق والنتيجة النهائية التي توصل إليها أدنهم هي أن الطابع الأساسي للعمل والمقومات الأساسية للتعبير عنه كانت موجودة فعلا عند عمل التخطيط الأول، وبينما كان العمل مستمرا (ينمو ونفذ في نفس الوقت) كانت هناك تغيرات كثيرة في نقاط التركيز ونسبة وتناسب مكوناته، وكانت هناك محاولات تجريبية عديدة تحاول أن تحدد المحتوى بالعمل التنفيذي الغير

لشكله (٤٤) فكرة جراثومية دقيقة في مغزاها العام لكنها غير مستقرة الجوانب وتكتسب طابعها النهائي من خلال اختبارها في ضوء مجموعة كبيرة من التحقيقات البصرية التي تقودها حركة تفاعلية دياكتيكية بندولية كلية المنشأ وكلية الهدف.

تقديم دراسة ارنهم :

أهمية هذه الدراسة وشمولها وعمقها هي أمور غنية عن البيان . فقد كان أقرب الدراسات التي أجريت في مجال فن التصوير وعمليات الابداع فيه إلى الالتزام بالموضوعية والمنهجية . ويظهر ذلك بطريقة جلية عندما نقارنها مثلاً بدراسة فيريه J.L. Ferrier المسماة «عناصر الجبريكا»، والتي حاول فيها تفسير هذا العمل الفني من خلال مفاهيم فرويد ويونج التحليلية كاللاشعور الفردي ، واللاشعور الجمعي والليدو والتكوص والعدوان ويظهر تميز ارنهم بالنسبة له بالإضافة إلى التزامه بالمنهجية في كون تفسيراته أقرب إلى المنطق والمعقولة من تفسيرات فيريه ، ونذكر مثلاً واحداً لذلك، فمثلاً أشار فيريه إلى أن استخدام بيكاسو للونين الأبيض والأسود في اللوحة يرجع إلى أن بيكاسو لم يشاهد الأحداث بعينيه ، بل قرأ عنها في الصحف فهو لم يشاهد اللون الأحمر ولذلك لم يرسمه ، بل شاهد اللونين الأسود ، وهو لون حروف الكلمات في الصحف ، والأبيض ، وهو لون الورق أو خلفية الكلمات (٤٥) ، وهو تفسير أقرب إلى السذاجة والسطحية خاصة في تفسير ابداع فنان مثل بيكاسو ولوحة مثل الجبريكا بينما كان تفسير ارنهم لاستخدام بيكاسو لهذين اللونين ، أو بالأحرى لهذه المونوكرامية اللونية (أحادية اللون) أقرب إلى الدقة فقد اعتبر ذلك هو أنسب الوسائل إلى عالم الأفكار المجردة والاختزال . فيتمكن الفنان من عرض عالم أقل مادية وأقرب ما يكون الى التمثيل البصري للأفكار . (٤٦)

لكن الأمر الجدير بالذكر هو أن اعجابنا بدراسة ارنهم لا يمنعنا من ذكر بعض الثغرات التي عانت منها دراسته ونوجزها فيما يلي :-

١) إن تحليل التخطيطات والصور الذي قام به ارنهم قد فقد سمة ، أو خاصية

هامة من خواص المنهجية في البحث العلمي ألا وهي خاصة، أو ضرورة أو شرط الثبات. فلم يذكر أرنيهم وهو عالم نفسي أي بيانات خاصة بثبات تحليلاته للتخطيطات وصور هذه اللوحة، أو مدى قابلية هذه النتائج للإعادة أو الاستقرار أو إعادة انتاجها مرة أخرى بواسطة باحث آخر مثلاً، أو نفس الباحث الأصلي.

٧) إن العمليات السيكلوجية التي اهتم أرنيهم بدراساتها ليست هي كل العمليات المتضمنة في العملية الإبداعية الكبرى فهو قد بدأ من النهاية من الناتج الإبداعي، ثم بطريقة شبه استرجاعية حاول أن يصل إلى التعاقب المنطقي للعملية الإبداعية، لكن ظلت هناك عمليات عديدة دافعية ومعرفية لم يرد ذكرها لديه، أو لم تحتل موقعها المناسب في التفسير، ومن هذه العمليات على سبيل المثال لا الحصر، التركيز، الخيال، القلق الذهني... الخ رغم أن هذه العمليات وغيرها يمكن استشفافها بسهولة من التسايع الإبداعي لعمليات تكوين اللوحة لدى بيكاسو.

٨) إن التخطيطات أو الاستكشافات واللوحات والصور التي أقام عليها أرنيهم ليست - كما اعترف هو - هي كل ما أبدعه، أو انجزه بيكاسو فيها يتعلق بهذه اللوحة حتى يصل إلى شكلها النهائي. وهذا يطرح بالضرورة تساؤلاً عن مدى عمومية، أو شمول التفسيرات التي قدمها أرنيهم حيث أنه ربما كانت هناك ثغرات أو خطوات هامة قد تم فقدانها في الطريق.

لكن هذه الانتقادات لا تقلل بطريقة جوهرية من أهمية هذا العمل الكبير الذي قام به أرنيهم، والذي استطاع من خلاله أن يؤكد على الصلة القوية بين عالم الفنان وبين الأطر التفسيرية التي يقدمها علماء النفس، وقد استطاع من خلال طريق منهجي أن يؤكد على ماسبق أن أكد عليه بيكاسو كثيراً من أن الرؤية الأولى تظل سليمة لم تمس رغم التغيرات الكثيرة التي تطرأ على مظهرها. وقد كانت تفسيرات أرنيهم ومنهجيته أكثر اقناعاً ومنطقية من تلك التفسيرات التي حاول علماء التحليل النفسي تقديمها لعملية الإبداع الفني.

تعقيب وتمهيد:

عرضنا في الصفحات السابقة لبعض المحاولات التفسيرية للعملية الإبداعية بعضها قام بالتركيز على التواحي الدفاعية والانفعالية للفنان (نظريات التحليل النفسي) مع الاغفال للجوانب المعرفية والإدراكية واستخدام مفاهيم تفسيرية غامضة ومتناقضة، ومع الاعتراف الصريح بالفشل والعجز عن دراسة مشكلة الإبداع الفني. أما البعض الآخر من المحاولات التفسيرية فقد قام بالتركيز على العمل الفني (الجشطلت) مع الاهتمام بالجوانب الإدراكية والمعرفية وعدم إهمال الجوانب الدافعية أو الاجتماعية، واستخدام منهج عملي واضح إلى حد كبير، وحين نقارن بين النظريات التي تركز على العمق، أو الديناميات العميقة والنظريات التي تهتم بالمكونات الدقيقة للعمل الفني وهيئة والجشطلت الذي يكون عليه وكيف تم ابداعه (أو نظريات السطح كما يحلو للبعض ان يقول) فإننا نرى أن النوع الثاني من النظريات أو التفسيرات هو الأقرب إلى الدقة والوضوح والالتزام بمقتضيات وشروط المنهج العلمي السليم.

لكن الأمر الذي نحب أن نؤكد عليه في هذا السياق أن التفسيرات التحليلية النفسية والتفسيرات الجشطلتية هي التفسيرات الوحيدة في المجال فهناك نظريات ومناح تصويرية أخرى في المجال حاولت تفسير الإبداع بشكل أو بآخر. صحيح إنها لم تتطرق للإبداع الفني في حالات كثيرة كما قلنا، لكن المعرفة بهذه النظريات والمناحي هي معرفة ضرورية لدارسي الإبداع بشكل عام، ثم علينا بعد ذلك أن نختم هذا الفصل بعرض لبعض التصورات الخاصة ببعض الفنانين التشكيليين (المصورين) للمعاصرين التي حاولوا من خلالها بشكل مباشر ومتماسك، أو غير مباشر ومتناثر أن يفسروا كيفية حدوث العملية الإبداعية.

ثالثاً: المناحي السيكلولوجية الأخرى في دراسة الإبداع:

عرضنا في الصفحات السابقة للنظريات النفسية التي حاولت تفسير عملية الإبداع في فن التصوير، وقد وجهنا اهتمامنا بشكل خاص لنظرية التحليل

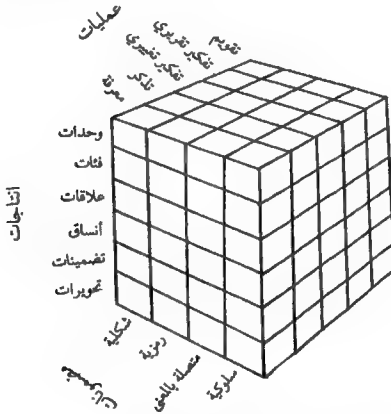
النفسى، ثم نظرية الجشطالت باعتبار علماء هاتين النظريتين هم من اهتموا بشكل واضح بهذا الفن، لكن ضرورة اكتمال الصورة تستدعينا أن نشير إلى نظريات ومناهج سيكولوجية أخرى كانت لها مجهوداتها وتصوراتها في مجال الإبداع. صحيح إنها لم تقدم اسهامات واضحة في مجال فن التصوير، بل وربما الفن بشكل عام لكنها كانت - دون شك - ذات تأثير واضح على دراسات الإبداع بشكل عام، ويمكن للباحث أن يطور العديد من أفكار هذه النظريات والمناحي بما يخدم أغراضه، وستحدث في هذا القسم من الفصل الحالي عن نظريات العوامل والتحليل العائلي وهي التي قامت أساسا على دراسات جيلفورد ويحوته الارتباطية، ثم نتحدث عن المنحى الدافعي والمذهب الإنساني خاصة لدى روجرز، وماسلو، ومادي، وفروم الذين أكدوا على أهمية الدوافع وخاصة دافع تحقيق الذات في مجال الإبداع، ثم نختم هذا القسم بالحديث المختصر بعض الشيء عن نظريات أخرى كان لها اسهامها المباشر في تفسير الإبداع مثل النظرية الترابطية (أو الارتباطية) كما قد يسميها بعض الباحثين أحيانا، والنظرية المعرفية ثم المناحي السيكلوجية التي حاولت تقديم تصورات لسلوك حل المشكلات، بالطبع هناك عناصر أخرى في الصورة كان من الضروري أن نضمها حتى تكتمل اللوحة وهي اسهامات بعض الفنانين المصورين الذين حاولوا تقديم بعض التصورات لعملية الإبداع وهؤلاء هم من نختم بهم هذا الفصل.

١ - المنحى العائلي:

رائد هذا المنحى في دراسات الإبداع هو عالم النفس الأمريكي المشهور جيلفورد، وقد قدم في خطابه الرئاسي لجمعية علم النفس الأمريكية عام ١٩٥٠ مجموعة من الفروض والتصورات المتعلقة بالقدرات الإبداعية المختلفة التي يتوقع أنها تشكل وتساهم في تكوين المجال الكلي للإبداع الإنساني، والمنظور الذي قدمه جيلفورد وهو منظور بنائي أكثر منه منظورا وظيفيا بمعنى أنه اهتم بالمكونات أو الخلايا المكونة لمجال التفكير أكثر من اهتمامه بنشاط هذه المكونات أو الخلايا. ورغم تضمين فئة خاصة بالعمليات داخل نسق جيلفورد إلا أنها كان ينظر إليها

من منظور سكوتي أكثر منه دينامي، أو متحرك، أو نشط، أو فعال. لقد أكد على الرصيد الكامن للتفكير الإنساني أكثر من تأكيده على التنشيط والاستغلال الفعلين لهذا الرصيد، ويتكون نسق جيلفورد هذا من مجموعة من الخلايا بلغ عددها ١٢٠ خلية في منظومة سماها بالنموذج النظري لبناء العقل مؤكدا على أهمية التحليل العملي كاسلوب فعال في اكتشاف الطبيعة النوعية لهذه الخلايا، وهذا النموذج خاص بتركيب العقل عموما وليس الإبداع فقط، فالإبداع يحتاج في واقع الأمر لمعظم خلايا هذا النموذج إن لم يكن كلها لكنها لا تقتصر عليه فقط، بل تدخل في نماذج أخرى من التفكير الإنساني، ويتكون هذا النموذج النظري الذي يمثل جيلفورد على هيئة مكعب من ثلاثة أبعاد أساسية.

يتم تمثيلها كما يلي : (وتسم الإشارة إلى الإبداع داخل هذا النموذج بوجه خاص على أنه الانتاج الافتراضي أو التغيير في مقابل الانتاج الاتباعي أو التقريبي):



النموذج النظري لبناء العقل الكامل للعقل

وفيا يلي شرح الأبعاد المختلفة لهذا النسق :

أولا :

البعد الأول من هذا النموذج يتكون من العمليات operations وهي أنواع من النشاطات العقلية التي يقوم بها الكائن من خلال المعلومات الجاهزة، أو الخانات التي يتعامل معها عقليا ويستطيع تمييزها ومن أمثلة هذه العمليات :

١ - المعرفة Cognition : وتتعلق بالاكشاف المباشر والوعي وإعادة الاكتشاف، أو إعادة التعرف على المعلومات في مواقف وأشكال جديدة وكذلك عمليات الفهم والاستيعاب والتمثيل .

٢ - الذاكرة Memory : وتتعلق بتسجيل المعلومات وتخزينها بحيث تكون في متناول عقل الإنسان بدرجات متفاوتة . وكاستجابة لعمليات مختلفة من التعلم الإنساني .

٣ - التفكير الافتراضي أو الإبداعي أو التغيري Divergent thinking وهو يتعلق بنتيجة المعلومات وتطويرها والوصول إلى معلومات وأفكار ونواتج جديدة من خلال بعض المعلومات المتاحة ويكون التأكيد هنا على نوعية الناتج وطبيعته أكثر من كميته أو عدده . وهذه العملية هي أهم العمليات المتضمنة في الاستعداد الإبداعي العام .

٤ - التفكير الاتباعي أو الاتفاقي Convergent thinking وهنا تتم تنمية وإصدار معلومات جديدة من معلومات متاحة أيضا، لكن التأكد هنا يتم على أهمية الوصول إلى حلول سبق الوصول إليها، ومتفق عليها من قبل بعكس النوع السابق الذي يؤكد على أهمية الجدة والأصالة والندرة الادعاش والتغير، والاستجابة في التفكير الاتباعي مرتبطة بنوعية المنبه وقربه منه، بينما الاستجابة في التفكير الإبداعي تكون بعيدة عن طبيعة المنبه بل وقد تكون غير متوقعة على الإطلاق .

٥ - التقييم أو التقويم Evaluation : وتتعلق هذه العملية بالوصول إلى قرارات

أو اصدار أحكام تتعلق بالملكات الخاصة بالرضا عن العمل مثل كونه دقيقا أو صحيحا أو مناسباً أو يتسم بالكفاءة أو مطلوباً . . الخ .

ثانياً : المحتويات أو المضامين Contents : وهي فئات أو أشكال متسعة من المعلومات يكون الكائن قادراً على تمييزها . وأنواعها هي :

١ - المحتوى الشكلي Figural : وهو المعلومات في أشكالها الملموسة أو العيانية أو المحسوسة . ويتم ادراكها بالحواس أو استعادتها بالخيال أو الذاكرة في شكل صور . ويتضمن مصطلح «شكلي» إلى حد ما التضمنات الخاصة بالتضمنات الإدراكية للشكل والأرضية، وكذلك فإن المعلومات المتعلقة بالمسافات والمساحات البصرية هي معلومات شكلية أيضاً، وكذلك الفروق في المدركات الشكلية التي تتلقاها الحواس المختلفة للإنسان كالأبعاد والتدوق واللمس مثلاً .

٢ - المحتوى الرمزي Symbolic : وهو المعلومات المعطاة في شكل إشارات ذات دلالة لكنها ليست ذات أهمية في ذاتها أو بمفردها مثل الحروف والأرقام والكلمات والرموز الموسيقية، خاصة عندما لانضع المعاني والأشكال المصاحبة لها في الاعتبار .

٣ - المحتوى الخاص بالمعاني (أو الدلالي) Semantic : وهو المعلومات المعطاة في شكل معان تتعلق بالكلمات بطريقة معينة . والأمر هنا ليس متعلقاً بالكلمات فقط بل بالتفكير اللغوي وعمليات التواصل الإنساني من خلال اللغة أيضاً، وكذلك يمكن أن تنقل الصور واللوحات الزاخرة بالمعاني أيضاً العديد من المعلومات الدلالية .

٤ - المحتوى السلوكي Behavioral : وهو المعلومات التي هي أساساً في جوهرها ليست لفظية، ويشتمل هذا المحتوى على التفاعلات الإنسانية المتضمنة العديد من الاتجاهات والحاجات والرغبات والنوازع والحالات المزاجية والمقاصد والإدراكات والأفكار وغير ذلك من المكونات الخاصة بالآخرين

وكذلك تفاعل «الانا» معهم .

ثالثا :

الناتج أو المنتجات Products : وهي أشكال المعلومات التي يتم إفرازها ، أو حدوثها خلال نشاط العمليات العقلية ومن أمثلة هذه الناتج :

١ - الوحدات Units : وهي البنود الفرعية أو الجزئية أو المعزولة أو المنفصلة من المعلومات التي لها طابع الأشياء المتفرقة .

٢ - الفئات Classes : وهي التصورات التي تعمل على تجميع وحدات معينة من المعلومات من خلال وجود بعض الخصائص المشتركة بينها .

٣ - العلاقات Relations : وهي ارتباطات تحدث بين وحدات المعلومات على أساس وجود متغيرات ، أو نقاط للاتصال تتعلق بهذه الوحدات . والعلاقات هنا تكون ذات معنى يمكن تحديدها ، وليست مجرد تضمينات .

٤ - الأنساق Systems : وهي تجمعات منظمة ، أو بنوية بين بنود المعلومات . وهي تفاعلات مركبة بين الأجزاء المرتبطة أو المتشابكة .

٥ - التحويلات Transformations : وهي تغيرات ذات أنواع مختلفة مثل إعادة التعريف ، أو تعديل المعلومات أو تغييرها جلدريا سواء تعلق ذلك بشكل المعلومة أو وظيفتها .

٦ - التضمينات implications : وهي استخلاص أو استخراج المعلومات في شكل توقعات ، أو تنبؤات ، أو معرفة المقدمات والمصاحبات والمترتبات المرتبطة بنوعيات معينة من المعلومات (٤٧) . وقد اعتبر جيلفورد الامتزاج أو الاندماج بين أي فئات ثلاث من الأبعاد الثلاثة السابقة بمثابة العامل السيكلولوجي الهام . فالاندماج أو التفاعل مثلا بين معرفة الأنساق الشكلية يكون عامل التوجه المكاني . ومعرفة التضمينات الدلالية ينتج عنها عامل بعد النظر التصوري والتفكير أو الانتاج الإبداعي للوحدات الرمزية ينجم عنه عامل طلاقة الكلمات . أما التفكير الإبداعي في وحدات المعاني (الدلالية)

فيكون عامل الطلاقة الفكرية . وهكذا عموما فإن المقام يستدعينا هنا إلى أن نشير إلى القدرات التي أكد جيلفورد على ضرورتها في التفكير الإبداعي التغييري وأهمها:

١ - الأصالة Originality: ويفترض أنها من أهم المتغيرات التي ترتبط بالإبداع . وكثيرا ما نظر إليها على أنها مرادفة للإبداع أو مفتاح أساس له ، على أنه توجد في الأصالة كما يقول «السيد» مفاهيم عامية يلزمنا أن نحرر أنفسنا منها قبل إجراء دراسة علمية عنها ، بحيث نستبدل المفاهيم العلمية بمفاهيم إجرائية تؤدي بسهولة إلى البحث التجريبي ، فقد تم الاعتقاد بأنه لا توجد أصالة في فكرة ما إلا عندما تكون الفكرة جديدة تماما ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن البعض مثل سبيرمان رأى أن كل شيء يفعله الفرد يكون جديدا ، حتى إدراكاته للعالم من حوله ، أما جيلفورد فيرى أن تعريفها بشكل دقيق وموضوعي وإجرائي يكون عن طريق التكرارات الاحصائية للاستجابة . فالفرد يكون أصيلا بمقدار عدم شيوع استجاباته على المنبهات ، التي يتعرض لها ، فالأصالة هنا تعني القيام باستجابات غير معتادة أو غير مألوفة ، أو القيام بتداعيات بعيدة لأفكار أو موضوعات معينة (٤٨) . فنحن يمكننا الحكم على الفكرة بالأصالة في ضوء عدم خضوعها للأفكار الشائعة وخروجها على التقليدي وتميزها ، والشخصي صاحب التفكير الأصيل هو الشخص الذي ينفرد من تكرار أفكار الآخرين ، وحلولهم التقليدية للمشكلات (٤٩) ، ومن ثم فالمصور المبدع ككل فنان مبدع عادة ما يكون مصورا أصيلا يبحث عن الجديد والمفيد ، ويهرب من الأفكار الشائعة والتعبيرات التي صارت في متناول كل يد . إنه يبحث عن طريقه الخاص ، طريق الأصالة الذي هو طريق الإبداع .

٢ - المرونة Flexibility: ويقصد بها قدرة المبدع على تغيير وجهته الذهنية (أي قدرته على التحرر من القصور الذاتي والأفكار النمطية) ، وتمكنه من الدوران حول العقبات الداخلية (المزاجية والعقلية) والخارجية (الاجتماعية

والبيئية)، وكذلك في حالة الفن عقبات الأداء والتكنيك وصعوباته والمشكلات المختلفة التي تظهر أمامه في كل لحظة. إن المرونة شرط أساسي للإبداع، لأنها تعني القدرة على التحكم والتغير والمواجهة وتعديل الموقف وإعادة التنظيم وكلها شروط ضرورية للإبداع.

٣ - الطلاقة Fluency: وهي تعني قدرة المبدع على إنتاج أكبر قدر ممكن من الأفكار الإبداعية. والاهتمام هنا يوجه نحو الكم وليس نحو الكيف كما هو الأمر في حالة الأصالة، لكن هذا الكم «الطليق» يجب أن يكون أيضا متسما بالجدّة والأصالة والمناسبة والطرافة أو الإبداعية بشكل عام. وفي الأدب يحتاج المبدع إلى طلاقة الكلمات مع طلاقة الأفكار والصور، بينما في فن التصوير قد يكون الأمر الحاسم هو طلاقة الأشكال، تجدها، ظهورها الدائم، تغييرها، مراودتها الدائمة لخيال المبدع، غيبتها المؤقتة ثم عودتها في علاقات جديدة.

٤ - الحساسية للمشكلات Sensitivity to Problems: وهي تعني قدرة المبدع على الإحساس بمظاهر النقص والقصور والضعف الكامنة في الأشياء. وأيضا ماهي الثغرات الظاهرة والكامنة في مجال معين من المعرفة الإنسانية؟ ثم أيضا قدرة هذا المبدع على اقتراح حلول إبداعية، أو تقديم أعمال إبداعية تمثل حلوله، أو وجهات نظره التي يراها مناسبة لاكمال النقص والتغلب على القصور، وتقوية الضعف وسد الثغرات.

٥ - النفاذ Penetration: وقد يسمى بالاختراق أو الاستشفاف. وهذه القدرة تعني تمكن المبدع من النظر البعيد. إنها تعني القدرة على اختراق العقل الإبداعي لكل حواجز الزمان والمكان ورؤية مايكمن خلفهما، ثمة مناطق مجهولة من المعرفة الإنسانية تخفيها المظاهر السطحية للأشياء، والقدرة على الذهاب إلى تلك المناطق البعيدة، والامتداد بشكل إبداعي من المعلوم إلى المجهول، ومن المظاهر إلى الكامن، ومن الحاضر إلى الغائب بشكل يتجاوز الحواجز والقيود هو مايقصده العلماء باسم النفاذ.

٦ - مواصلة الاتجاه Maintenance of direction : وهنا يتم التأكيد على أن الإبداع ليس شيئاً عابراً وسريعاً، وليس أمراً يقوم به الإنسان عفواً لحظاً أو بشكل لا إرادي تماماً. إن هذا العامل يعني قدرة المبدع على تركيز انتباهه وتفكيره في مشكلة معينة زمناً طويلاً جداً، وهذا مما يتفق وملاحظة ماير Meier ومؤداها أن «من بين السمات الهامة التي تمتاز بها عادات العمل عند الأطفال والراشدين النابغين، والتي تمتاز بها كذلك طريقتهم في إطلاق طاقتهم، التركيز على العمل الذي هم بصددته لفترات لاحد لها» (٥٠). وسوف يتضح لنا خلال الفصل القادم كيف كانت هذه القدرة أهميتها الكبيرة في انجازات مصورين أمثال فان جوخ، وبيكاسو، وكاندنسكي وغيرهم من الفنانين الذين تركوا بصماتهم الواضحة على مسار الفن الحديث.

توجد بالإضافة إلى ماسبق عوامل خاصة بقدرات أخرى ضرورية مثل قدرة المبدع على القيام بعمليات التحليل والتركيب، وكذلك تمكنه من الحركة الذهنية من البسيط إلى المركب، ومن المألوف إلى غير المألوف، ومن المحسوس إلى المجرد، ومن الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل مستعيناً بقدرات الخيال، وكذلك قدرات التقويم Evaluation والتفصيل elaboration، أو القدرة على القيام بتكوينات كبيرة من فكرة أو أفكار قليلة متاحة، وغير ذلك من القدرات الضرورية للإبداع.

٢ - المنحى الدافعي والمذهب الإنساني :

يؤكد أصحاب هذا المنحى عموماً على الدوافع الإبداعية ودورها في النشاط الإبداعي الكلي، لكنهم - وبشكل خاص - يوجهون معظم اهتمامهم إلى دافع تحقيق الذات Self — actualization ودوره في النشاط الإنساني بوجه عام، والنشاط الإبداعي بوجه خاص، ويجد هذا الدافع جذوره في الفلسفة الوجودية وفي المنهج الفينومينولوجي، وفي أفكار كيركجورد، وشوبنهاور، ونيتشة، وباسبرز وهابنجر، وهوسرل، وسارتر، بل وقبل ذلك لدى سقراط والقدّيس أوغسطين وباسكال وغيرهم ممن أكدوا على توق الإنسان الدائم للامتداد والمعرفة والتحقق.

لقد رأى «باسبرز» كما يقول «باريت» المعنى التاريخي للفلسفة الوجودية في أنها كفاح دائم لابقاظ امكانات الحياة الحقيقية والأصيلة داخل الفرد في مواجهة انجراف كبير يحدّثه مجتمع يحاول صياغة الانسان في شكل معياري مقنن والإنسان - وفقا لكير كجورد - كما يقول «النبرجر» لن يكون أبدا كائنا مجهزا من قبل، فالإنسان سيظل في جوهره هوما يفعله لنفسه وبنفسه وليس شيئا آخر. والإنسان يكون نفسه من خلال اختياراته لأن لديه الحرية لأن يقوم باختيارات حيوية وحاسمة، وأكثر من ذلك لديه امكانية الاختيار ما بين ماهو حقيقي وماهو زائف من أشكال الوجود. ومن أجل أن يمر الإنسان من الوجود الزائف إلى الوجود الحقيقي فإن عليه أن يعاني عنة اليأس والقلق الوجودي (أي قلق الإنسان في مواجهة قيود وجوده، أو وجوده المحدود بكل مايشتمل عليه من موت وخواء)٥١. إن المنظور الدافعي يحسن فهمه في ضوء محاولات الإنسان الدائمة، وتوقه الأبدى لأن يجد طرائقه الخاصة في الحياة سعيا وراء كل ماهو حقيقي وهام لتحقيق وجوده، هذا المنظور الدافعي رغم تأكيد أصحابه على الطابع العلمي له، إلا أنه يظل غير قابل للفهم إلا في ضوء الوجودية، والفيثومينولوجيا، والبوذية، والناوية وغيرها من الفلسفات المؤكدة على سعي الإنسان الكامل نحو الحرية ونحو الاكتمال، وكذلك الدور الكبير للخبرة الباطنية الإنسانية في هذا السعي، وبالإضافة إلى ماسبق يحسن فهم هذا المتطور أيضا في ضوء بعض النظريات السيكلولوجية الأكثر حداثة في مجال الشخصية مثل نظرية البورت التي اكدت على أهمية تفرد وخصوصية وكلية الخبرة الإنسانية والشخصية الإنسانية، وهي نزعة تؤكد عليها أيضا نظرية الجشططت في مجال الإدراك وحل المشكلات. إن المعنى الحقيقي لمفهوم تحقيق الذات الذي هو المفهوم المركزي في الاتجاه الإنساني والمنظور الدافعي للابديع يكمن في محاولة الإنسان اكتشاف ذاته الحقيقية، والتعبير عنها وتطويرها. والذات باعتبارها الجزء النامي والأكثر تطورا وإبداعا من الأنا الواعية للشخصية التي سبق أن اكد على أهميتها الكبيرة أولريونوج، وراثك، وروجرز، وماسلو وغيرهم، فالذات عند يونج مثلا هي الاندماج التمايز الأكثر اكتمالا وامتلاء وتناسقا لكافة جوانب الشخصية الإنسانية

الكلية . هذه المرحلة يحاول الإنسان دائما الوصول إليها من خلال ما سماه جولد شتين سنة ١٩٣٩ ، وماسلو سنة ١٩٥٤ باسم «تحقيق الذات» وما سماه ايريك فروم سنة ١٩٤١ «التوجه المنتج» ، وما سماه سينج وكومبز سنة ١٩٤٩ باستمرار «وتعزيز الذات الظاهرية»، وما أسمته كارين هورني سنة ١٩٥٠ «الذات الحقيقية وإدراكها»، وما أطلق عليه رايمان سنة ١٩٥٠ اسم «الشخصي المستقل»، وما عناه كارل روجرز سنة ١٩٥١ حين كان يتحدث عن «التحقيق والاحتفاظ والتعزيز لخبرات الكائن» وكذلك مادعا رولوماي سنة ١٩٥٣ «بالكائن الوجودي» وهو أيضا «الضرورة الابداعية» عند جوردون البورث سنة ١٩٥٥ (٥٢). إن «التوجه المنتج» Productive Orientation أو الإبداعي لدى ايريك فروم مثلا يقوم على أساس العلاقات التي يقيمها الإنسان مع العالم الخارجي، وأهم هذه العلاقات هي علاقة الحب. فالحب اتحاد مع شخص ما أو شيء ما خارج الذات، وهو خبرة تتضمن الانفصال والاتصال، والعزلة والتكامل أيضا، وهو يتضمن المشاركة التي تسمح بالكشف عن النشاطات الداخلية الخاصة. ويعبر التوجه المنتج عن نفسه من خلال التفكير الذي هو محاولة للإمساك بالعالم من خلال العقل، وفي مجال الفعل يكون للفن والحرفية أهميتهما الكبيرة، وفي مجال المشاعر يكون الحب هو السائد بما يتضمنه من اهتمام ومسؤولية ومعرفة مصحوبة باحترام للذات وللآخرين. إن الفرد هنا يكون مبدعا وليس غريبا، كما أنه يدرك ذاته ويتقبلها بدلا من أن يساير الآخرين وينصاع للقطيع، إنه يكون أكثر وعيا بذاته، كما أنه يفكر وينشط ويشعر في ضوء حاجاته الخاصة وحاجات الآخرين أيضا. بالإضافة إلى فروم فقد أكد «كارل روجرز» الدور الكبير لدافع تحقيق الذات، والفرد يبدع أساسا في رأيه لأرضه ذاته، ومن ثم فليست هناك ضرورة للتساؤل عن مدى كون الانتاج جيدا أو سيئا من الناحيتين الأخلاقية والاجتماعية. ويشير روجرز إلى أن ما يعنيه بالدافعية الإبداعية هو «ذلك التيار الموجه الذي يكون واضحا في كل حياتنا العضوية والإنسانية، إنه التوق إلى الانتشار والامتداد والتطور والنضوج، وهو الميل إلى تنشيط قدراتنا إلى المدى الذي يكون عنده هذا النشاط معززا لوجود الإنسان

وحياته(٥٤). وفي عرضه للشروط الضرورية للإبداع أكد روجرز على أهمية الانفتاح على الخبرة Openess to experience وعرفها بأنها «نقص التصلب»، والقدرة على النفاذ وتجاوز حدود المفاهيم والمعتقدات والادراكات والفروض. إنها تعني تحمل الغموض حينما وجد، كم تعني القدرة على استقبال المعلومات الكثيرة والمتصارعة دون اللجوء إلى إغلاق الموقف أو الحيل الدفاعية،(٥٥) ويشير روجرز أيضا إلى أن الشرط الأكثر جوهرية في الإبداع هو أن مصدر الحكم التقويمي فيه هو أمر داخلي بالنسبة للمبدع، فقيمة إنتاجه لا تنبعث من انتقاد أو تجنب الآخرين له، بل من رأيه هو في هذا الإنتاج تقويمه له، ثم يؤكد بعد ذلك على أهمية ماسماه بالقدرة على التلاعب بالعناصر والمفاهيم، وهي ترتبط بالانفتاح على الخبرة ونقص التصلب، إنها القدرة كما يقول روجرز على اللعب التلقائي بالأفكار والألوان والأشكال والعلاقات. ومن خلال هذا اللعب تظهر الرؤيا الإبداعية بطريقة جديدة وذات معنى، وبالطبع لسنا في حاجة إلى تأكيد ذلك التأثير الواضح بمفاهيم ومنهجية الفينومينولوجيا في تصورات ومنهجية روجرز هذه. هناك بالإضافة إلى فروم وروجرز عالم آخر يرتبط اسمه كثيرا بمفهوم تحقيق الذات وهو العالم ابراهام ماسلو الذي قدم في عام ١٩٥٤م خمس عشرة صفة اعتبرها مميزة للأشخاص الذين يحققون ذواتهم وهي:

- ١ - إنهم يكونون أكثر كفاءة في إدراكهم للواقع وأكثر ارتياحا في علاقاتهم به.
- ٢ - إنهم يتقبلون الذات والآخرين.
- ٣ - إنهم يتسمون بالتلقائية.
- ٤ - والتركيز حول مشكلة ما.
- ٥ - والحاجة إلى الخصوصية.
- ٦ - والاستقلال في علاقاتهم بالبيئة والثقافة.
- ٧ - ولديهم القدرة على انتزاع النشوة والإلهام والمتعة من الحياة.
- ٨ - ولديهم خبرات صوفية يحسون خلالها بالحياة بشكل شامل وعميق.
- ٩ - ولديهم اهتمامات اجتماعية.
- ١٠ - ولديهم علاقات شخصية مهمة.

١١ - تسود الديمقراطية بنية شخصيتهم فهم يحترمون الآخرين ويمكنهم اقامة علاقات طيبة معهم، والتعلم منهم بصرف النظر عن المولد أو الجنس أو العرق أو الطبقة. . . الخ .

١٢ - يميزون بين الوسائل والغايات .

١٣ - ولديهم حس بالفكاهة والمرح .

١٤ - يتسمون بالإبداعية والأصالة .

١٥ - ويقاومون عمليات التمييز والقبلة الثقافية لهم .

ورغم ما في هذه الصفات لدى ماسلو من تداخل أحيانا وتكرار أحيانا أخرى إلا أنه يؤكد على أهمية توفر هذه الصفات لدى الأفراد الذين يحاولون تحقيق ذواتهم، كما أنه يؤكد أيضا على أن الإبداع هو أمر شديد البروز لدى الأشخاص المحققين لذواتهم أكثر من غيرهم من الأفراد (٥٦)، وهو يؤكد في سياق آخر على أن مفهوم الإبداع يكاد يتطابق لديه مع مفهوم الصحة النفسية وتحقيق الذات والامتلاء بالإنسانية، كذلك يؤكد ماسلو على أهمية مفاهيم الانغماس في الحاضر، النشاط الموجود الآن وهنا فقط، أما الماضي والمستقبل فيتم فهمهما فقط في ضوء حضورهما وسطوعهما في الحاضر فقط وارتباطهما به وليس في غيابهما أو ابتعادهما عنه . ويشير ماسلو أيضا إلى أهمية عمليات تضييق مجال الوعي وتوسيعه وفقدان الأنا الواعي لحدوده، واختفاء المخاوف وكف عمليات التحكم الواعية، وتقليل ضوابط المثبطات والميكانيزمات الدفاعية أثناء النشاط الإبداعي، كلها مفاهيم وثيقة الصلة بالمفاهيم التفسيرية في بعض النظريات التحليلية النفسية للإبداع خاصة لدى فرويد وكيوبي وغيرهما (٥٧) . لكن هذه الوجهة، من النظرة الخاصة بما يسمى بالمذهب الإنساني، تعاني مثلها مثل التحليل النفسي من كثير من مظاهر الضعف . «وقد يعزى هذا الضعف إلى عدد من الأسباب، لعل من أهمها حداثة هذا المذهب، إذ لا يزال في مرحلة التبلور، . . . وقد يعود هذا الضعف أيضا إلى أن أصحاب المذهب الإنساني الذين تحدثوا عن الابتكار لم يتعاملوا مع هذا المفهوم على أساس أنه يدل على عملية عقلية معينة تؤدي إلى ناتج معين، وإنما

نظروا إليه نظرة رومانسية إلى حد كبير، ووجدوا فيه معايير إن تحققت يكن فيها تحقيق لإنسانية الإنسانية» (٥٨).

لايفوتنا ونحن نتحدث عن المنحى الدافعي أن نتحدث عن التصور الخاص الذي قدمه سلفاتور مادي للدفاعية الإبداعية، فقد أكد على أهمية الحاجة إلى الكفاءة والحاجة إلى الجدة في النشاط الإبداعي. فالحاجة إلى الكفاءة يقصد بها أن الفرد تستثار دافعيته في اتجاه أشياء تتيح له ممارسة واستخدام قدراته وإمكاناته في أفعال تجعله يرى نفسه يقوم بنشاطات خاصة ذات قيمة بالنسبة له، ولا يعني هذا أن يقوم الفرد بما يصفه له الآخرون، بل ربما كان الأمر عكس ذلك. إن مايريد الفرد هنا هو أن يكون هناك دليل واضح على أنه يقوم بأشياء تتصف بالتميز والتفوق، ورغم أنه قد يعجب بما يقوم به الآخرون إلا أنه في ظل هذا النوع من الدوافع يكون الفرد متركزا بشكل واضح حول نفسه بحيث لايقنع بأي شيء إلا بالدليل القاطع على تفوقه الخاص. إن هذا الدافع هو الذي يقود نحو المثابرة في التطوير والتعبير عن مواهب الفرد وقدراته وهذه المثابرة تشكل جانباً من أهم جوانب النشاط الإبداعي. إنها هي التي تدفع نحو التعديل والتفكير والتحسين للعمل حتى يصل إلى أكمل صورة يراها المبدع مثلاً فعل د. هـ. لورنس مع روايته «قوس قزح» حين قام بكتابتها من جديد حوالي عشر مرات حتى دخل بعدها في طور نقاهة صحية كالذي يعقب الأمراض الشديدة. أما الحاجة إلى الجدة فهي مانجعل الفرد الذي يمتلكها يرى في غير المؤلف والنادر وغير المشابه وغير المتوقع اشباعاً خاصة. وليست الجدة هنا وسيلة لتحقيق المفيد والنافع بقدر ماهي استجابة انفعالية مصحوبة بالدهشة. إنها هي التي تتناقض مع السام الذي اعتبره اللورد بايرون أشد درجات العذاب الإنساني، إن الشخصية المبدعة كما يقول «مادي» هي شخصية تمر بخبرات الحاجة للكفاءة، والحاجة للجدة بشكل مكثف وعميق أكثر من أي نوع آخر من الدوافع، وفي حالة ما إذا كانت الحاجة إلى الكفاءة هي السائدة، والحاجة إلى الجدة هي الأضعف فإن الشخص قد يكون متوجها نحو الحرفية أكثر من توجيهه نحو الابتكار، أما إذا كانت الحاجة إلى الجدة هي السائدة، والحاجة إلى الكفاءة هي

الأضعف فإن الاتجاه النقيض قد يظهر (يتوجه الشخص نحو الابتكار أكثر من اهتمامه بالتواحي الحرقية)، أما إذا ساد الدافعان لدى الشخص بشكل كبير فإنهما يمتزجان معا لإحداث تركيبة فريدة من التفاعل بين الحرفية والابتكار^(٥٩). إن الإبداع ليس مجرد استبصارات جديدة، أو تصورات مبتكرة، أو خيالات فريدة لم يسبق إليها، وثمة تيار قوي دافع وموجه نحو الجديد والمبتكر والفريد ودونه (أي دون هذه الدافعية الإبداعية الموجهة يكون الإبداع أمرا في متهى الصعوبة إن لم يكن مستحيلا)، لكننا يجب أن نكون على وعي بأن الدافعية الإبداعية وحدها أيضا لن تكون كافية لاكمال العمل الإبداعي، قد تكفي للوصول إلى مشارفه، لكن اختراق أعماقه محتاج إلى عمليات أخرى يحاول هذا الكتاب أن يتعرف على بعضها.

٣ - المنهى الترابطي :

قال اندريه برتون A. Breton إن جزءا هاما من الأصالة يتمثل في القدرة على اطلاق الأفكار من الوقائع المتمايزة المتجاورة^(٦٠). وهذا القول باعتماد الإبداع على عملية تكوين تداعيات، أو ترابطات من الخبرة السابقة وتحويلها إلى تكوينات وتركيبات جديدة وجد أصداء له عند بعض الباحثين الذين اقترحوا استخدام مبادئ النظرية الترابطية في تفسير السلوك الإبداعي، وذلك من خلال اطار سلوكي تقليدي أو محدث. فواطسون J.B. Watson مثلا يعرف التفكير الإبداعي بأنه تفكير غير معتاد، يحدث حينما يندمج المرء في حل مشكلة معينة جديدة، ويكون هناك في البداية عدد من محاولات التعلم، وفيه يصل المرء إلى خلق تكوينات جديدة كالقصيدة أو اللوحة الفنية، أو الفرض العلمي. ويتم الوصول إلى الاستجابة الإبداعية عن طريق تناول الكلمات والتعبير عنها حتى نصل إلى غط جديد منها، وعناصر الخلق الجديد (الكلمات) كلها قديمة (جزء من المخزون السلوكي الموجود لدى الفرد فعلا) وما يحدث لها هو تركيبها في أنماط جديدة نتيجة للتغير المستمر في أنماط المنبه^(٦١).

ويشبه تفكير هب D.O. Hebb فيما يتعلق بالإبداع تفكير واطسون هذا إذا

أبدلنا مفهوم الاستجابات عند واطسون ووضعنا مكانه مفهوم تجمع الخلايا - عند هب - . فهب ينظر إلى الإبداع على أنه ليس الظهور المفاجيء لعملية كلية جديدة، لأن الاستبصار الجديد يتكون من إعادة تركيب مجموعات ردود أفعال وسيطة سبق تكوينها . والحلول الإبداعية للمشكلات هي روابط بين مدخلات حسية وعمليات مركزية سابقة عليها، وإذا لم يتوصل المرء للحل السليم فإن هب يقترح عليه أن يتلاعب أولا بالمنبهات الخارجية المحيطة به في محاولة لتغيير تجمع الخلايا الذي يكون نشطا في هذه الأونة، وإذا لم يكن هذا مفيدا فعليه أن يسقط المشكلة وينطلق بعيدا عن الموقف البيئي المباشر، وهذا يسمح بالتغييرات في العمليات الوسيطة الحادثة، ومن ثم يمكن الوصول للحل الجديد بعد ذلك (١٦) .

أما ميدنيك S.A. Mednick فعرف الأصالة بأنها «ربط بين اثنين أو أكثر من العناصر التي لم تكن مرتبطة من قبل من أجل تحقيق هدف معين» (١٧)، وقال ميدنيك أيضا بأن الإبداع يشتمل على تكوين روابط بين المنبهات والاستجابات، ولكن ما يميز هذه الروابط هو أنها تتم بطريقة غير مألوفة، فالمنبهات تربط باستجابات لا تتعلق بها إلى حد كبير، فالربط بين جوانب البيئة يتعلق هنا أكثر بالجوانب التي لا ترتبط في الخبرة .

والحل الإبداعي - عند ميدنيك - يتم الوصول إليه بطرائق ثلاث هي

١) التحول الفكري serendipity كأن تساهم وقائع اتفاقية (أي تحدث صدفة) في الوصول إلى الترابطات المطلوبة، وذلك أثناء انشغال الفكر بترابطات أخرى مختلفة .

٢) التشابه بين العناصر الترابطية .

٣) أن تكون هناك عناصر وسيطة مشتركة تساعد في الوصول إلى ما هو أصيل وغير شائع .

وهناك فروق فردية في إنتاج الترابطات الأصيلة، فالبعض يعاني من صعوبة شديدة في إنتاج الاستجابات البعيدة أولا ينتجها على الإطلاق، بينما البعض الآخر يكون أكثر تحمرا من سيطرة الحلول المألوفة ومن ثم ينتج التداخليات البعيدة

بسهولة ويسر (٢٤). وبعض خصائص التركيبات الفريدة يمكن الوصول إليها إذا وضعنا في اعتبارنا الجدة المحضة، وغير المتوقعة، وكذلك مناسبة واكتمال وبساطة هذه التركيبات، وأيضا المسافة العقلية بين عناصرها (٢٥). وعلى كل فإن محاولات تفسير الإبداع وفقا لهذه المنحى - كما يقول كرويل - تحمل الفرد نفسه باعتباره عنصرا هاما في الربط بين البيئة والسلوك، فهو يصبح مجرد مكان لتخزين الارتباطات الشرطية، ويكون تحت رحمة العالم ومثيراته، كما أنه سلبى أساسا وهذا ما يرفضه الكثير من السيكلوجيين، فالتحديد - لماذا كان المرء سيتصرف ابداعيا او اتباعيا - لا يقع في التاريخ التشريعي له، لكن في خصائصه الفريدة ككائن يشترك بطريقة نشطة في الحياة، كما أن التفكير الإبداعي يرتبط بخصائصه الشخصية وكفاءة قدراته العقلية (٢٦).

كما أننا إذا اعتبرنا الإبداع عملية تركيب. أو إعادة تركيب لعناصر متفرقة فإن هذا يكون ذريا أكثر من اللازم، فالكثير من معارفنا وخبرتنا وسلوكنا يدورنا في شكل أنماط منظمة أكثر من كونه مجرد تجميع لأجزاء متفرقة. والتغيير في جزء واحد من النمط قد يغير النمط كله، كما قد تغير لمسة واحدة بالفرشاة المعنى الكلي للوحة معينة (٢٧).

٤ - المنحى المعرفي :

تهتم النظريات المعرفية أساسا بالطرق المختلفة التي يدرك بها الأفراد الأشياء والوقائع، وكيف يفكرون فيها، وهذا يتعلق أساسا بما يسمى بالأساليب المعرفية Cognitive Style. والأساليب المعرفية هي الطرق التي يلجأ إليها الأفراد في تحصيلهم للمعلومات من البيئة (٢٨)، فالفرد ينظر إليه على أنه يقبض بإحكام، وبطريقة نشطة، على بيئته، فهو ليس مجرد مستقبل سلبى لما تقدمه له هذه البيئة، والأشخاص المختلفون يمتلكون طرائق مختلفة في التعامل مع العالم الخارجي، فهم يستقبلون المعلومات بطرق معينة، ويفسرونها بطرق خاصة، ويخزنونها وفقا للمعلومات النشطة التي سبق تخزينها في الماضي (٢٩). ومن أشهر النظريات المعرفية نجد نظرية وتكن Witkin، ونظرية جاردنر Gardener، أما وتكن فقد

ميز بين شكلين من أشكال الإدراك أو طرزهما:

١) الطراز المعتمد على المجال Field-Dependent وفيه يكون الإدراك محمدا إلى حد كبير بالتنظيم الكلي للمجال مما ينتج عنه أن تبدو الخبرة بأجزاء المجال وكأنها منصهرة فيه .

٢) الطراز المستقل عن المجال Field - Independent ويكون فيه استقلال واضح للشكل عن الأرضية . وقد أكد وتكن على أهمية القدرة على تشكيل المجال Field Articulation في دقة الإدراك . أما جاردنر فقد أكد على أن دقة الإدراك تعتمد على قدرة اللاعمرركز الإدراكي Perceptual Decentration (أي الإحاطة Scanning بمنطقة أكبر من المجال) . وذكر ورد W. Ward أن المخصوصين المبدعين قد أعطوا - في إحدى تجاربه - استجابات أكثر في البيئة الثرية بالتنبيهات مما أعطوه في البيئة المجردة أو الأقل ثراء ، بينما لم يتأثر غير المبدعين بالتباينات الحادثة في مثيرات البيئة ، ومن ثم فقد اقترح أن الإحاطة بمثيرات البيئة من أجل الحصول على المعلومات المناسبة تعتبر استراتيجية هامة من استراتيجيات العمل الإبداعي (٧١) . والإبداع وفقا للنظريات المعرفية لا يمثل أنساقا مختلفة من العلاقات الترابطية ، ولكنه يمثل طرائق مختلفة في الحصول على المعلومات ومعالجتها ، وطرائق مختلفة أيضا في الدمج بين هذه المعلومات من أجل البحث عن الحلول الأكثر كفاءة للمشكلات الإبداعية ، ومن ثم فإن التركيز على عمليات الإدراك ، وطرق أو أساليب المعرفة كان يشكل بؤرة هامة من بؤر الاهتمام التي بدأ المنظرون المعروفون منها طريقتهم في التعامل مع الظواهر السلوكية ، ومن بينها ظاهرة السلوك الإبداعي . فهذا المنحى يهتم بالمدى الذي يكون عنده الأفراد ذوو الدرجة العالية من الإبداع قد تم إعدادهم للقيام بمخاطرات عقلية ، ومدى رغبتهم في استقبال وتخزين كميات كبيرة من المعلومات التي تقدمها البيئة بدلا من تقييد أنفسهم بجزء بسيط ومحدد منها ، كذلك يهتم هذا المنحى بقدرة الأفراد على التغيير السريع لوجهاتهم

الذهنية (٧٧). ومن خلال هذا المنحى يمكن قبول القول بأن المرونة كما تعرف أحيانا بأنها القدرة على تحويل الانتباه من الطراز التحليلي إلى الطراز الكلي يمكن أن تربط بالإبداع. ويؤكد أصحاب المنحى المعرفي على أن الأفراد الذين تتضمن أساليبهم المعرفية أقل قدر من الرقابة على المعلومات المتاحة في العالم الخارجي يكونون أكثر قابلية لأن يصبحوا من المفكرين المبدعين.

وعموما يؤكد هذا المنحى على أهمية دقة الإدراك. وثناء التنبيه البيئي، وكمية المعلومات الواردة والمخزنة والقدرة على التحكم الإرادي في مجاله وتشكيله وعلاقة ذلك كله بالإبداع.

٥ - مناحٍ أخرى :-

أولا : اعتقد جيمس وليبي B. J. James & W. L. Libby أن العملية الإبداعية تتكون من تحول مرحلي Phasic Alternation بين مرحلتين هما :

أ - مرحلة الانفتاح Opening، أو تنمية الفكرة وفيها يكون العقل مستقبلا وباحثا عن الأفكار الجديدة.

ب - مرحلة الانغلاق Closing، أو اختيار الفكرة وفيها يهتم العقل بفحص وتقويم الأفكار الجديدة سواء بقبولها أو برفضها. وكلتا المرحلتين السابقتين تتأرجحان بين مراحل مبع هي : الإحساس بالمشكلة - تحديد المشكلة - البحث عن الحل (وهذا يتضمن عادة «اختيارا لاشعوريا» أو «حدسا») - تنمية الحل - الاختيار النهائي للحل - اقناع الآخرين بجدوى الحل وأخيرا استخدام الحل أو تطبيقه (٧٨).

ثانيا : اعتبر اوسبورن A. F. Osborn عملية حل المشكلات الإبداعية متكونة من ثلاث مراحل هي :

أ - اكتشاف الحقيقة Fact Finding وتتكون من جزئين: تحديد المشكلة Problem Definition، ثم الإعداد لحلها بجمع المعلومات المناسبة المتعلقة بها.

ب - اكتشاف الفكرة Idea - Finding ، وتشمل انتاج أفكار جديدة من خلال تنمية الفكرة الأصلية .

جـ - اكتشاف الحل Solution - Finding وذلك من خلال تقويم الأفكار، وتبني واحدة منها لتتميتها واستخدامها في البداية .

واعتبر اوسبورن أن أسلوب القصف الذهني Brainstorming يتعلق أكثر بالمرحلة الثانية الخاصة باكتشاف الأفكار (٧٤) .

ثالثا : يذكر جوردون W. J. Gordon أن مراحل عمليات الحل الإبداعي للمشكلات هي :

أ - المشكلة .

ب - التحديد والتحليل المختصر للمشكلة .

جـ - الاقتراحات المباشرة لحل المشكلة .

د - فهم الأفراد للمشكلة : أهدافها وطريقة حلها .

هـ - الراحة من التفكير في المشكلة .

و - التخيل المناسب .

ز - التطبيق العملي لنتائج التخيل المناسب للمشكلة (٧٥) .

رابعا : وأخيرا فقد اعتبر شتاين العملية الإبداعية مكونة من ثلاث مراحل هي :

أ - مرحلة تكوين الفرض Hypothesis Formation وتبدأ بعد الإعداد وتنتهي بتكوين فكرة أو خطة .

ب - مرحلة اختيار الفرض Hypothesis Testing وتشتمل على اختبار ما إذا كانت الفكرة تستصمد أمام الفحص والاختبار الدقيقين أم لا .

جـ - مرحلة التوصيل Communication وتشتمل على عرض النتائج أو النتائج الأخير على الآخرين الذين قد يقبلونه ويستجيبون له (٧٦) .

والملاحظ عموما على التصورات السابقة انها معنية أساسا بالحلول الجيدة

للمشكلات العلمية - أي سلوك حل المشكلات - أكثر من عنايتها بالإبداع ذاته كعملية، فهي مثلا غير مفيدة في تفسير الإبداع الفني الحقيقي، كما أنها متعلقة أكثر بالإبداع - أو حل المشكلات - الجماعي، وفي مواقف الصناعة والتربية، كما أنها تقع في بعض الأحيان - تحت تحكم أوامر خارجية من قائد الجماعة (كما في حالة جوردون مثلا)، ونقطة الضعف الخطيرة في هذه التصورات هي لجوءها إلى الجوانب اللاشعورية لتفسير سلوك حل المشكلات الإبداعية.

رابعا : بعض تصورات الفنانين للعملية الإبداعية في فن التصوير :

(١) فان جوخ (١٨٥٣ - ١٨٩٠)

تتضمن خطبات فان جوخ التي تبادلها مع أخيه ثيو العديد من المعلومات والملاحظات الهامة عن عملية الإبداع في فن التصوير، فهو يؤكد على أهمية الوعي والدراسة والملاحظة العميقة والتركيز، وأيضا ضرورة أن يكون لدى الفنان هدف واضح يسعى إليه. «إنني أريد أن أعبر عن المشاعر الإنسانية الصادقة، وهذا العمل هو الهدف. ومن خلال التركيز على هذه الفكرة الواحدة فإن كل شيء يقوم به المرء يكون مبسطا لا تكتنفه الفوضى أو العشوائية، إنه ينجز برمته من خلال هدف واضح الرؤية» (٧٧)، وهو يشير إلى أهمية الانغماس في العمل والاستغراق فيه «ليس على المرء أن ينتظر حتى يكشف التصوير عن نفسه. . . الممارسة تصنع الكمال. وبالتصوير يصبح المرء مصورا. وعلى الفنان أن يمد يده ويتمكن من هذا الفن، وهذا في الواقع أمر بالغ الصعوبة» (٧٨). ويشير فان جوخ في أحد خطباته إلى أنطون رابارد Rappard - إلى أهمية ماسماه الإحساس بالموضوع أو الشعور به في العملية الإبداعية فقال «عندما أتمكن من الوصول إلى الشعور بالموضوع، وأتمكن من معرفته فلإنني أقوم برسمه في ثلاثة تكوينات متباينة. أو أكثر. وسواء كانت هذه التكوينات تمثل مناظر طبيعية أو أشخاصا أو أشكالا فإنني دائما ما أعود إلى الطبيعة وأحيل إليها بالنسبة لكل تكوين من هذه التكوينات، ثم أحاول بعد ذلك أن أبذل أقصى جهدي حتى أصل إلى الدرجة التي لا يمكن بعدها وضع أي تفاصيل أخرى. فلو حدث هذا - أي وضعت

تفاصيل أخرى زائدة أو إضافية. فإن خاصية الحلم في العمل الفني قد يتم فقدانها» (٧٩). وما يقصده فإن جوخ هنا بخاصية الحلم في العمل الفني يتعلق أكثر بتلقائية العمل، وكونه بسيطاً غير مفتعل. لكنه مع ذلك - نتيجة للمجهود الشاق يشير في أحد خطباته إلى أخيه ثيو إلى الحالات التي تمر بها اللوحة حتى تكتمل فيقول «إنني أجلس وأمامي لوحة بيضاء في مواجهة المنظر الذي أثارني وانظر إلى ما يوجد أمامي وأقول لنفسني: إن هذه اللوحة البيضاء يجب أن تصبح شيئاً ما، وأعود إلى البيت غير راضٍ عما فعلته، وأضعها جانباً، وعندما أستريح قليلاً أعود كي أنظر إليها بشيء من الخوف، وأظل غير راضٍ لأن روعة الأصل تكون محفورة في عقلي بجلاء بحيث لا أرضى عما فعلته، لكن بعد ذلك - ورغم كل ما قلته - فإنني أجد في عملي صدقاً، لما أثارني. إنني أرى أن الطبيعة قد باحت لي بشيء ما، لقد تحدثت إلي وقمت أنا بوضع حديثها على اللوحة بإيجاز، وفي عملي الموجز هذا قد تكون هناك كلمات لا يمكن التذوق بها، وقد تكون هناك أخطاء وثغرات، ولكن يكون هناك بالتأكيد شيء ما مما باحت لي به الغابة أو الشاطئ أو الشكل، وهذه ليست لغة مألوفة أو معتادة» (٨٠).

وفإن جوخ على وعي بأن المصور لا يقوم بتقليد الطبيعة أو محاكاتها، لكنه يعيد خلقها فنياً من خلال رؤيته الخاصة وأدواته المتميزة، ويظهر هذا بوضوح بصفة خاصة حينما يتصدى الفنان للتعامل مع النغمات اللونية. «إن التناسق العام للنغمات اللونية في الطبيعة يتم فقده من خلال التقليد المؤلم الذي يقوم به بعض الفنانين في لوحاتهم، إن المرء يمكنه أن يحافظ على هذا التناسق العام من خلال إعادة ذلك في مدى لوني مكافئ». وهذا لا يكون هو بالضبط ما يوجد في الطبيعة، وقد يكون مختلفاً عن الأصل لكن الاستفادة الهامة من النغمات الجميلة التي تشكلها الألوان يجب أن تتم من خلال توافيقها الخاص» (٨١). ويؤكد على ذلك في موضع آخر «إنني أعرف بالتأكيد أن لدي غريزة للون، وأنها سوف تتزايد لدي أكثر وأكثر وأن التصوير هو عظمي ونخاعي... وإنني أريد لعملي أن يصبح قوياً ثابتاً، حاداً وانسيابياً» وفي موضع ثالث يقول: «إن هناك قواعد ومبادئ أو

حقائق أساسية للرسم، كما توجد قواعد ومبادئ وحقائق أساسية للون، وعلى المرء أن يتعلمها ويتكئى عليها حتى يصل إلى الحقيقة (٨٢). وهو يعبر عن وجهة نظر خاصة كرس لها جهوده واعتبرها الوسيلة الوحيدة الصادقة فيقول: «إن الدافع الكبير المسيطر علي هو أن أتعلم كيفية تصوير عدم الاكتمال لا الكمال. تصوير الانحرافات والتشوهات وتغيرات الواقع، بالدرجة التي يمكن أن تصبح عندها هذه الأشياء غير حقيقية في نظر الكثيرين، ولكنها بالنسبة لي تكون أكثر حقيقة من الحقيقة الحرفية ذاتها. . . إنني سوف أكون تعيسا إذا كانت لوحاتي صحيحة من الناحية الأكاديمية» (٨٣). والجملة الأخيرة توضح ميل فان جوخ الشديد نحو التفرد والأصالة والابتكار. وقد عبر عن إعجابه بملييه Millet، وليهرمت Lilhermith، وميكل أنجلو لأنهم لا يصورون الأشياء كما هي، ولا يقتفون أثرها بطريقة تحليلية جافة، ولكنهم يصورونها كما يشعرون بها.

لقد اهتم فان جوخ بتصوير زهور الأوركيد، وعمليات الزراعة والحصاد، وحفر الأرض، وعمال المناجم، والمقاهي، والغابات، وغير ذلك من مظاهر الطبيعة أو الحياة. وفي كل ذلك كان لديه الإحساس العميق والرؤية الواضحة والرغبة الدائمة في الإنجاز المتفوق الجديد مع الاهتمام بإدخال العديد من التحسينات على عنصر اللون ذلك الذي قال عنه في أحد خطباته «إنني أكون دائما بين تيارين من التفكير، الأول يتعلق بالصعوبات المادية المحيطة بي، والثاني خاص بدراسة اللون. إنني أمل دائما أن أقوم ببعض الاكتشافات هنا كي أعبر عن الحب بين اثنين من المحبين من خلال زواج لونين مكملين أو متماين، من خلال امتزاجهما وتضادهما، توافقهما وتنافرهما، وكذلك الاهتزازات الغامضة للنفحات اللونية وثيقة الصلة ببعضها، وأيضا أمل أن أعبر عن فكرة أو شكل الوجه الإنساني من خلال اشعاع النغمة اللونية في مقابل خلفية معتمة، وأيضا أن أعبر عن الأمل بنجمة ما، وعن توق الروح أو تشوقها من خلال شعاع شروق الشمس، وبالتأكيد ليس هناك شيء فيها أقوله من المجاز، أو المبالغة اللفظية، أو المجافاة للواقع، فهذه الأشياء توجد بداخلي فعلا» (٨٤)، إن الخطابات تشتمل على الكثير

والكثير من الأفكار الهامة عن عملية الإبداع. وقد رأينا أن نستفيد منها في مواضعها المناسبة وذلك حين نتصدى للحديث عن العمليات الإبداعية التي تشتمل عليها العملية الكبرى للإبداع في فن التصوير وذلك في الفصل الثالث من هذه الدراسة.

٢) هنري ماتيس (١٨٦٩ - ١٩٥٤)

الفن لدى ماتيس هو تكثيف الإحساسات إلى مدركات وتكثيف المدركات إلى أشكال لها دلالاتها، وقد ميز ماتيس بين النظام Order (أي وضوح الشكل) وبين التعبير Expression (أي نقاء الإحساس). وهو يؤكد على «أنه إذا كان هناك نظام ووضوح اللوحة فإنه يعني منذ البداية وجود هذا النظام وهذا الوضوح في عقل المصور، أو أنه كان واعيا بضرورتها الملحة» (٨٥).

ويعتبر ماتيس أن الخطوة الأولى نحو الإبداع هي أن «نرى كل شيء كما هو عليه في الواقع وهذا يتطلب جهدا مستمرا، وكى نبدع معناه أن نعبّر عما يوجد بداخل نفوسنا، وعلينا أيضا أن نغذي مشاعرنا، ونستطيع أن نفعل ذلك فقط من خلال المادة المشتقة من العالم المحيط بنا، وهذه هي العملية التي يمكن من خلالها للفنان أن يدمج ويتمثل تدريجيا العالم الخارجي داخل نفسه حتى يصبح موضوع التصوير جزءا من كيانه، أي يمتلكه بداخله، ومن ثم يمكنه بعد ذلك أن يسقطه على اللوحة كإبداعه الخاص» (٨٦). ويقول بالنسبة لأهمية التكامل بين أفكار المصور «يجب ألا ينظر إليها أبدا على أنها منفصلة (وسائله البصرية)، حيث إن الفكرة تحتاج إلى التعبير عنها بالوسائل التي يجب أن تكون أكثر اكتمالا، وبالكمال لأعني التعقيد... إني غير قادر على التمييز بين شعوري بالحياة وطريقي في ترجمة هذا الشعور إلى أعمال فنية، إن التعبير بالنسبة لي لا يكمن في العواطف المتوهجة في الوجه الإنساني، ولا يتجلى أيضا في الحركة العنيفة، إن التنظيم الكلي للوحاتي هو تنظيم تعبيرى، فالمساحة تشغلها الأشكال، ويكون للمساحة غير المشغولة بالأشكال حوّلها وللنسب وكل شيء دورها الأساسي الذي تساهم به» (٨٧).

وقد اشار ماتيس إلى أنه كانت لديه أفكار أساسية ظلت معه منذ البداية، وواصل عمليات تحقيقها وتطويرها عبر مدى متسع من حياته. «إن أفكارى الأساسية لم تتغير، ولكن تفكيري قد كشف عن نفسه، وأشكال تعبيرى تتبع أفكارى» (٨٨)، مما يشير ويؤكد على أهمية عامل مواصلة الاتجاه الإبداعي لدى هذا المصور المتميز.

بالإضافة إلى ما سبق فقد أكد ماتيس على أهمية الجانب التعبيري للألوان أثناء عملية الإبداع في فن التصوير فقال: «إن الجانب التعبيري للألوان يفرض نفسه علي بطريقة تلقائية تماما، ولكي أصور منظرا طبيعيا في الحريف فإنني لا أحاول تذكر ما هي الألوان المناسبة لهذا الفصل، إنني سوف أهتم (يؤحي إلي) فقط بواسطة الإحساس بأن هذا الفصل يستثار بداخلي، والتقاء الجليدي للساء الزرقاء الغاضبة سوف يعبر عن هذا الفصل من خلال ظلال رقيقة كذلك التي تظهر في أوراق التبات عندما يتم رسمها، وإحساسي نفسه قد يتغير والحريف قد يكون رقيقا ودافئا كاستمرار الصيف، أو قد يكون باردا تماما مع سماء باردة وأشجار ليمونية صفراء تعطي انطبعا شعوريا بالبرودة وتعلن قدوم الشتاء. إن اختياري للألوان لا يستند إلى أي نظرية علمية، إنه يقوم على أساس الملاحظة والحساسية والخبرة المشعور بها، لقد شغل سينك نفسه كثيرا بوضع أوراق وجدها لدى ديلاكروا عن الألوان التكميلية أو المتناسمة Complementary Colours واعتقد أن المعرفة النظرية بها سوف تؤدي إلى استخدام نغمة لونية معينة في مكان معين، لكنني أحاول ببساطة أن أضع الألوان التي تحم وتقل إحساسي. إن هناك تناسبا معينا يدفع للوصول إلى النغمات اللونية التي أريدها، وقد يؤدي هذا إلى تغيير الشكل، أو تحويل التكوين وأنا أكافح من أجله جاهدا من خلال مثابرتي في العمل (٨٩)، على أننا نلاحظ ان هناك قدرا من التشابه بين أفكار ماتيس وأفكار كل من هنري برجسون وكروتشه خاصة فيما يتعلق بأهمية التعبير والتعبير من خلال الحدس، وأهمية توسيع مجال الوعي، وإدخال أنفسنا في مجال الحياة والحدس من خلال الاتصال المتعاطف بيننا وبين الحياة الذي يؤدي إلى

حدوث تنافذ Interpenetration متبادل بين الإنسان والحياة مما يؤدي إلى ابداع متصل لانهاية له (١٠). وأيضاً هناك تشابه بين أفكار ماتيس وأفكار هذين الفيلسوفين خاصة فيما يتعلق بالتفاعل المستمر بين الماضي والحاضر والمستقبل وبين الزمان والمكان، والتأكيد على فكرة اللحظات الإبداعية الخلاقة التي أكدها برجسون بصفة خاصة.

يقول هنري ماتيس : «وراء هذا التابع للمحظات التي تكون الوجود الظاهري (السطحي) للكائنات والأشياء والتي تقوم بتعديلها وتحويلها باستمرار، يمكن للمرء أن يبحث عن الطابع الأكثر جوهرية والذي يجب على الفنان ان يصل إليه ويقتنصه إلى الدرجة التي يستطيع عندها أن يعطي تفسيرات أكثر رسوخاً عن الواقع . . وتكون الحركة التي يقتنصها الفنان أثناء حدوثها ذات معنى فقط إذا لم يقيم بعزل الإحساس الحالي عن الإحساسات السابقة له والتالية عليه» (١١).

هذه هي الأفكار العامة لماتيس. ومن الواضح أن ماتيس يركز على أهمية التعبير ويركز على الشكل الإنساني ويتم بتحويل أو تكثيف الإحساسات إلى مدركات. وهذه المدركات أو الأفكار أو التصورات يتم تكثيفها إلى أشكال هادلااتها. وسوف تعرض الكثير من الأفكار الأخرى الخفية لهنري ماتيس في الفصل الثالث ونحن نتحدث عن العمليات الإبداعية.

٣) بول كلي (١٨٧٩ - ١٩٤٠)

يقول بول كلي في سياق هذه الملاحظات التي ذكرها في محاضرة بمناسبة افتتاح معرضه ل سنة ١٩٢٤، والتي تعبر عن وجهة نظره وخلاصة تأمله في موضوع العملية الإبداعية بأن الفنان يعطي قيمة كبيرة للقوى التي تقوم بالتشكيل في الطبيعة أكثر من اهتمامه بالأشكال النهائية ذاتها. إن هذا العالم في شكله الحالي ليس هو العالم الوحيد الممكن، ولذلك فهو يفحص بعينه النافذة الأشكال التي تضعها الطبيعة، وكلما كانت نظرتة أعمق كانت قدرته على الامتداد برؤيته من الحاضر إلى الماضي أكثر سرعة وانطلاقاً، كما أن الإبداع ينطلق أيضاً من الحاضر إلى المستقبل، وهذه الحرية الحركية للأفكار الإبداعية هي أمر مميز للإبداع الفني

في رأي بول كلي..

على أن الأمر الذي يعنينا أكثر هنا هو ذلك التصور الشامل الذي قدمه بول كلي، والذي اعتبره هربرت ريد في تقديمه للكتيب الذي يضم ملاحظات كلي أعمق التعبيرات وأكثرها إضاءة على الأساس الجمالي للحركة المعاصرة في الفن.. . وذلك أنه من خلال عملية تحليل ذاتي يجبرنا بما يحدث داخل عقل الفنان أثناء نشاط التكوين، وما هي الأغراض التي يستخدم من أجلها مواده، كما أنه يميز بطريقة واضحة بين الدرجات المختلفة أي عمليات أو نظم الواقع، ثم يدافع عن حق الفنان في أن يخلق نظامه الخاص للواقع وفقا لقواعد معينة» (١٢).

والآن ما هي الأسس التي أقام عليها كلي تصوره؟ يقول كلي إن إبداع العمل الفني يجب أن يتم بالضرورة كنتيجة للتعامل مع الأبعاد النوعية للفن البصري، ولا بد من أن يصاحبه تحريف Distortion مناسب للشكل الطبيعي.

ولكن ما هي هذه الأبعاد النوعية التي ذكرها كلي؟

١) : هناك العوامل الشكلية الأكثر أو الأقل تحديدا مثل الخط وقيمة النغمة Tone Value واللون.

أولا : من هذه العوامل نجد أن الخط هو أكثرها تحديدا، وهو يمثل مادة للقياس البسيط وخصائصه كالطول (الطويل أو القصير)، والزوايا (المنفرجة والحادة)، ونصف القطر وغير ذلك من الخصائص التي هي كميات خاضعة للقياس.

ثانيا : أما قيمة النغمة فتعتبر ذات طبيعة مختلفة، فالدرجات المختلفة للتظليل بين الأسود والأبيض يمكن تحديدها أكثر من خلال خاصية الوزن Weight أو التحميل (١٣). فمرحلة معينة من العمل يمكن أن تكون أكثر خصوبة من خلال استخدام طاقة الأبيض، ومرحلة أخرى قد يحسن تحميلها (أو جعلها موزونة) في اتجاه الأسود، والمراحل المختلفة يمكن تحميلها في مقابل بعضها البعض كما أن النغمات البيضاء وال سوداء يمكن أن تحدث عمليات

تفاعل كبير منها.

ثالثا : اللون له خصائص مميزة مختلفة لأنه يمكن ألا يوزن أو يقاس، ويمكن اكتشاف الفرق بين سطحين خاصين به أحدهما أصفر نقي والآخر أحمر نقي ليس من خلال القياس (كالخط) أو الوزن (كقيمة النغمة)، ولكن من خلال خاصية كيفية هي ما نسميها بالكلمات : الأصفر والأحمر... إلخ.

والآن يقول كلي : «فإن لدينا ثلاث وسائل شكلية في متناولنا وهي : القياس، الوزن، النوعية أو الكيفية. وهذه الوسائل رغم الفروق الجوهرية بينها فإنها تشتمل على علاقات متفاعلة محددة». ويمكن توضيح شكل التفاعل بايجاز كما يلي : فاللون هو خاصية أساسية لكنه يمكن أن يكون وزنا لأنه لا يشتمل على قيمة اللون فقط ولكن أيضا على نضوجه، وثالثا فإنه يمكن أن يعد وسيلة للقياس لأنه بالإضافة إلى النوعية والوزن فإن له حدوده أي المنطقة والمدى اللذين يوجد فيهما، وكلاهما يمكن قياسه. وقيمة النغمة هي أساسا وزن ولكن في مداها وحدودها يمكن أن تصبح مقياسا أما الخط فهو مقياس فقط.

وهكذا فإننا نجد أمانا ثلاث كميات تتداخل كلها في منطقة اللون، وتتداخل اثنتان منها في منطقة التضاد النقي (النغمة القيمة الخاصة بالأبيض والأسود). وتمتد واحدة منها إلى منطقة الخط النقي، وهذه الكميات الثلاث تمنح العمل الطابع المميز له، كل منها، وفقا لاسهامه الخاص، ثلاثة مكونات متفاعلة، المكون الأكبر (اللون) يشتمل على الكميات الثلاث، والأوسط (قيمة النغمة) على كيتين، والأصغر (الخط) يشتمل على كمية واحدة. ثم يستطرد بول كلي بعد ذلك في تفصيلات كثيرة لتوضيح الجوانب المختلفة لعناصر هذا البعد الخاص بمكونات الشكل فيتحدث عن دائرة الألوان والتقابلات المختلفة بين الألوان والألوان الأولية والألوان الثانوية والدرجات المختلفة للتظليل، والامكانات الإبداعية للخط ولقيمة النغمة، وللألوان المختلفة. ويؤكد على أهمية وعي الفنان بهذه المكونات والخصائص الشكلية لأنه قد يفقد اتجاهه ببساطة على سطح

الشكل إذا لم يكن على وعي بإمكانات وحدود هذا الشكل وطاقاته، ويقول كلي إن هذا يعتمد على مزاج الفنان في الوقت الذي يكون فيه عليه أن يتترع عناصر كثيرة من نظامها العام وانتظامها المحدد لكي يجمعها معا يحقق من خلالها نظاما جديدا ويقوم بتكوين صورة تسمى عادة بالموضوع .

٢) والموضوع هو البعد الثاني في العمل الفني في رأي كلي وهو يتكون من خلال اختيار الفنان للعناصر الشكلية ولطبيعة العلاقات بينها، وهو - في اضيق الحدود - مماثل لفكرة الموتيغة Motif، والموضوع المتكرر Theme في التفكير الموسيقي، ومع النمو التدريجي للصورة أمام العينين فإن تداعيات من الأفكار تتسلل بالتدرج إلى عقل الفنان، ومن ثم إلى عمله مما قد يغيره على محاولة تفسير المادة، لأن أي صورة ذات تركيب معقد يمكن أن تقارن مع بعض الجهد للخيال مع صور مألوفة في الطبيعة، وهذه التداعيات التي يقوم بها الفنان لا تتفق تماما مع الإرادة المباشرة للفنان . وقد كانت دائما مصدرا لسوء الفهم بين الفنان الذي يحاول أن يبذل أقصى جهده لجعل العناصر الشكلية تتجمع بطريقة نقية ونظيفة بحيث يكون كل منها في موضعه الصحيح الذي لا يتصادم فيه مع المكونات الأخرى، وبين رجل الشارع الذي يبحث عن تشابهات سطحية بين ما يراه في اللوحة وما يراه في حياته اليومية .

٣) بعد حديث بول كلي عن بعد الخصائص الشكلية، وبعد الموضوع يتحدث عن البعد الثالث وهو بعد التعبير فيقول: «إن بعض خصائص الخط وعمليات الدمج بين بعض قيم النغمات (الأبيض والأسود) وبعض التناسقات في اللون تحمل معها في نفس الوقت أشكالا متميزة بارزة من التعبير. إن النسب الخطية يمكن - على سبيل المثال - أن تشير إلى الزوايا والحركات التي يمكن أن تكون حادة أو متعرجة في مقابل الحركات البسيطة والأفقية، وكل ذلك يعد هاما في التعبير عن أفكار الفنان، إنه يؤدي إلى تعبيرات متقابلة لكنها هامة . وب نفس الطريقة فإن فهم أو تصور الفنان

للتضاد يمكن أن يعطي ، أو يتم تمثيله من خلال شكلين من أشكال التركيبات أو الأبنية الخطية .

وقد أكد كلي هنا على أن العمل الإبداعي ينبثق من المصادر الكامنة هناك في أعماق النفس الإنسانية سميناها بالأحلام أو الأفكار أو الخيال ، وإيا كانت التسمية فإننا يجب أن ننظر إلى ذلك بجدية فقط إذا قمنا بتوحيدها مع الوسائل المناسبة لتشكيل العمل الفني . والفنان المبدع في رأي كلي- لا يمنح فقط الروح للمرثي ولكنه أيضا يجعل الرؤى الخفية مرئية .

٤ (يؤكد بول كلي بعد ذلك على أهمية البعد الرابع للعمل الفني وهو الأسلوب الذي يجب أن يتميز به الفنان كما تتميز شخصيته عن غيرها من الشخصيات ، وقد دافع كلي عن أعماله ضد محاولة تفسيرها من خلال مشابقتها لأعمال ورسومات الأطفال فقال بأن ذلك لا بد من أنه قد نجم عن تلك التكوينات التي قمت بها ، وحاولت فيها دمج صورة عسوسة (لرجل مثلاً) مع التمثيل النقي لعنصر الخط ، وحيث إنني أريد أن أقدم الرجل (أو الإنسان) كما هو ، ثم إنه يجب على بعد ذلك أن استخدم ذلك الارتباك المذهل للخط بحيث إن التمثيل الأولي النقي قد يصبح خارج الموضوع ، فإن النتيجة قد تكون هي الغموض خلف التعرف (أي التعرف المقترن بالغموض) . وعلى كل حال فإنني لا أرغب في تمثيل الإنسان كما هو ، ولكن فقط كما يجب أن يكون ، وهكذا استطيع أن أصل إلى ارتباط مبهج بين رؤيتي للحياة وبين الحرفية أو المهارة الفنية النقية ، لقد حاولت عمل بعض الرسومات النقية ، وحاولت التصوير بنغمات قيمة نقية ، وباللون حاولت كل المناهج الممكنة ومن خلالها اهتديت إلى إحساسي الخاص بالتوجه في دائرة اللون ، لقد عملت من خلال أساليب قيم النغمة الملونة والألوان المتماثلة والألوان الكثيرة ، وأيضا أساليب اللون الكلي في التصوير . لقد حاولت القيام بكل التركيبات الممكنة من خلال الدمج وإعادة الدمج والتركيب ، ولكني دائما كنت أحافظ على تهذيب الخط النقي .

هذه هي خلاصة تصور بول كلي، ولا يفوتنا أيضا أن نذكر أنه قد أشار إلى أن العناصر الخاصة بالعملية الإبداعية تحدث في منطقة ما قبل الشعور أثناء نمو العمل الفني وليس في منطقة اللاشعور كما أشار هيربرت ريد حين أكد على أن كلي كان متفقا مع السرياليين في تأكيد أهمية اللاشعور، ولكنه لم يقبل وجهة نظرهم القائلة بأن العمل الفني يمكن أن يكون عبارة عن عملية إسقاط تلقائي من اللاشعور، فالعملية الفنية تشتمل على الملاحظة والتأمل والتمكن الأسلوب من العناصر البصرية، إن هذا التأكيد على المصادر الذاتية والوسائل الموضوعية للفن، هو ما جعل كلي - كما يقول هيربرت ريد - أكثر الفنانين أهمية في عصرنا» (٩٤).

لقد كان تصور كلي - وما زال تصورا محكما متماسكا أقامه على أساس خلاصة خبرته كفنان متميز، وعلى أساس المهارة والخبرة اللتين استفادهما حين قام بالتدريس في الباهاوس (٩٥) بعد أن دعاه وولتر جروبيوس W. Gropius للقيام بهذه المهمة هو وكاندنسكي وغيرهما مما ترتب عليه ظهور مدرسة معروفة في التصميم والإبداع الفني.

٤) واسيلي كاندنسكي (١٨٦٦ - ١٩٤٤)

العمل الفني لدى كاندنسكي يتكون من عنصرين أساسيين هما:

- ١) العنصر الخارجي وهو المكونات الشكلية للعمل الفني.
- ٢) العنصر الداخلي وهو الانفعال الموجود داخل الفنان، هذا الانفعال لديه القدرة على استثارة انفعال مشابه لدى المشاهد. وهذه الانفعالات تستثار لدى الفنان بواسطة ما يحس به، فالمحسوس به هو الجسر أو القنطرة بين اللامادي (عاطفة الفنان وانفعاله)، والمادي الذي يظهر في الأعمال الفنية من ناحية ثم بين المادي (الفنان وعمله) وغير المادي لدى المشاهد (انفعاله وعاطفته). ومطع التابع لذلك وضحه كاندنسكي بطريقة تفصيلية كما يلي:-
الانفعال (لدى الفنان) — المحسوس به — العمل الفني — الانفعال (لدى المشاهد).

ويقصد كاندنسكي بتعبير المحسوس به درجة أكثر تبلورا وتشكلا من درجات الانفعال، أو هي الوسطة أو الأداة التي ينتقل من خلالها الانفعال ويتحول إلى عمل فني وهذا العمل الفني يتم الشعور به أو الإحساس به، ومن ثم يقوم بتكوين انفعال معين لدى المشاهد، وسوف تكون هاتان العاطفتان متشابهتين ومتكافئتين إلى المدى الذي يكون عنده العمل ناجحا، وفي هذه النقطة لا يختلف التصوير عن الأغنية فكلاهما محاولة للاتصال (١٦).

وكما يقول هربرت ريد فإن كاندنسكي اقترح أن الشكل واللون يكونان في ذاتهما عناصر اللغة الكافية للتعبير عن الانفعال تماما مثلما يفعل الصوت الموسيقي «بالروح». والضرورة الوحيدة في تكوين الشكل واللون في تشكيل يعبر بطريقة تتسم بالكفاءة عن الانفعال الداخلي ويوصل العمل بكفاءة أيضا إلى المشاهد، وليس من الضروري إعطاء الشكل واللون المظهر المادي الخاص بالاشياء الطبيعية، فالشكل نفسه هو التعبير عن المعنى الداخلي، وهو يجب أن يكون مكثفا إلى الدرجة التي تسمح بعرض علاقاته المهارونية مع اللون. (١٧)

والجمال في رأي كاندنسكي هو الانجاز المتفوق لهذا الاتفاق، أو التوافق بين الضرورة الداخلية والدلالة التعبيرية للعمل، وقال بأن العنصر الجوهرى في العمل الفني هو عنصر خاص بالتنظيم المتوازن للأجزاء. وقد أكد كاندنسكي كثيرا على ماسماه بالضرورة الداخلية Inner necessity في الفن وقال بأن العمل الفني كى يكون معبرا عن هذه الضرورة ليس من اللازم أن يكون تمثيلا Representative وقد أكد على أن النقطة أو البقعة المستديرة في التصوير يمكن أن تكون أكثر دلالة من الشكل الإنساني، وأن تأثير الزاوية الحادة للمثلث على دائرة يمكن أن يحدث أثرا لا يقل في قوته عن تأثير، أو قوة أصبح الآلة الذي يلمس أصبح آدم لدى ميكيل انجلو، وقد كان كاندنسكي دائما غلصا لما سماه مبدأ الضرورة الداخلية، وبناء على عمله وأفكاره قام بعض الفنانين بتوجيه أنفسهم إلى ما يمكن تسميته بمبدأ الضرورة الخارجية External necessity وكان الهدف النهائي لهذا المبدأ البديل هو الهروب من الضروريات الداخلية لوجونا الفردي ومحاولة خلق

فن نقي صرف متحرر من التراجيديا الإنسانية، غير شخصي لكنه عالمي . (١٨)

وقد كان كاندنسكي واعيا بذلك، لقد كان واعيا بالمخاطر الكامنة في السماح للوحة بأن تكون مجرد زخرفة، أو تكوينات هندسية كما هو واضح في تأكيده على أهمية الانفعالات والضروريات الداخلية. لقد أدرك أن العمل الفني يجب أن يكون معبرا عن بعض الانفعالات العميقة أو الخبرة الروحية كما كان يقول.

وقد مر كاندنسكي بخبرة سماها هيربرت ريد رؤيا نبوءية Apocalyptic Vision أو كشفية سنة ١٩٠٨. وقد مضى ستان قبل أن يستطيع كاندنسكي الوصول إلى ما يريد من إبداع تصوير لا توجد به أشياء أو موضوعات مأخوذة مباشرة من الحياة الطبيعية (الأشكال الطبيعية). وقد قال كاندنسكي نفسه عن هذه الخبرة «كنت عائدا لتوي من عمل بعض الاسكتشات وكنت مستغرقا في التفكير، وعندما فتحت باب الاستديو والم رسم أصبت بحيرة مفاجئة، فقد كانت هناك لوحة ذات جمال متوهج لا يمكن وصفه. وفي حالة ذهول وقفت أحلق فيها، فاللوحة كانت بلا موضوع ولا تصف أي شيء محدد، وكانت تتكون كلية من مساحات ملونة ناصعة، وأخيرا اقتربت منها أكثر وحينئذ فقد عرفت على حقيقتها، لقد كانت لوحتي التي كنت أعمل فيها تقف مائلة على الحامل، شيء واحد. أصبح واضحا أمامي بعد ذلك وهو أن الشيثية (أي رسم الأشياء الطبيعية) ليس لها موضع في لوحاتي، بل كانت ذات تأثير ضار عليها» (١٩) ولا يفوتنا أن نشير إلى أن كاندنسكي قد قام بالتمييز بين ثلاثة مصادر مختلفة للإبداع.

١) الانطباع Impression المباشر من الطبيعة وهو ينجم من خلال وقع، أو تأثير العالم الخارجي المباشر على الفنان.

٢) التعبير التلقائي عن العالم اللامادي الباطني (أو الروحاني كما كان يقول) وهو لاشعوري في معظمه وقد سماه بالارتجال Improvisation.

٣) المصدر الثالث هو التكوين Composition وهو تعبير عن الشعور الداخلي أو

الباطني الذي يعمل ويتكون ببطء أو على مهل، على أن يعالج هذا التعبير من خلال التحسين المستمر (أو التحذلق بتعابير كاندنسكي). وفي هذا النوع يلعب العقل والشعور والهدف والموجه إليه السلوك دورا كبيرا لكن الدور الذي يلعبه الوعي أو العقل ينبغي ألا يظهر في العمل الفني فلاشء يبقى غير العاطفة.

ويتضمن هذا التمييز الذي قدمه كاندنسكي تحورا تدريجيا للفن الذي لديه من الضرورة الخارجية (كما في عملية تمثيل الطبيعة أو نسخها أو التعبير عنها)، وكذلك استخدام للأشكال الفنية كانساق رمزية وظيفتها أن تعطي تعبيراً خارجياً (مراثياً) عن الضرورة الداخلية. ومن المصدر الأول من هذه المصادر (الانطباع) أنتج كاندنسكي لوحاته الوحشية حتى عام ١٩١٠، ومن المصدر الثاني (الارتجال) نتجت لوحاته الخاصة بالتجريدية التعبيرية (من عام ١٩١٠ حتى عام ١٩٢٠)، ومن المصدر الثالث (التكوين) ظهرت لوحاته الخاصة بالتجريدية التركيبية (من سنة ١٩٢١ وما بعدها) (١٠٠).

لقد كان كاندنسكي يقول إنه «منذ القدم توجد الموسيقى التي ترافقها الكلمات بصفة عامة، فهناك الأغنية والأوبرا، وهناك الموسيقى التي لا ترافقها الكلمات كالموسيقى السيمفونية الخالصة أو الموسيقى النقية تماماً ويوجد ما هو شبيه بذلك في فن التصوير، فهناك التصوير بموضوع، والتصوير بدون موضوع» (١٠١). لقد كان كاندنسكي يحاول الوصول من خلال التجريد إلى فن يشبه الموسيقى الذي كان على معرفة عميقة بها، لقد كان يريد في بداية حياته - مثل بول كلي - أن يصبح موسيقياً، لكنه درس القانون ثم صار مؤثراً في فن التصوير المعاصر، وكثيراً ما أكد على أهمية الأمانة والصدق في العمل الفني، وأيضاً على أهمية تمتع الفنان بالرونة والحرية.

٥) بابلو بيكاسو (١٨٨١ - ١٩٧٣)

الشيء اللافت للنظر هو ذلك التنوع الشديد والأصالة الكبيرة اللذان اتسمت بهما أفكار بيكاسو طوال حياته، لقد كانت حياته سلسلة متصلة من الإبداعات

والاكتشافات والتجديدات المتفوقة . وفي كل أسلوب في حواره ، كلاسيكسا كان أورومانتيكيا أو تعبيريا أو تكعيبيا أو غير ذلك ، كان بيكاسو دائما قادرا على التمكن من هذا الأسلوب ، وعلى الإضافة إليه ثم تجاوزه بعد ذلك إلى أساليب أخرى أكثر قدرة على خدمته في توضيح أفكاره وتحقيقها . وكما يقول لازارو S. Lazzaro فإنه مرورا بالمرحلة الزرقاء والمرحلة الوردية وغيرهما فإن بيكاسو لم يتوقف عن ادعائنا بسهولة ويسر وخصوصية أفكاره ، لقد سار في كل الاتجاهات وتوقع أغلب التطورات في مجال الفن المعاصر . (١٠٢)

وقد أكد بيكاسو على الأهمية الكبيرة لوجود اتفاق أو توافق بين الأفكار التي أراد التعبير عنها ، وبين الأساليب التي استخدمها لجعل هذه الأفكار مرئية فقال «إنني لاأستخدم عناصر مختلفة جوهريا بالنسبة للأساليب المختلفة التي حاولتها فإذا كان الموضوع يتطلب وسائل خاصة للتعبير فإنني لاأتردد في تبني هذه الأساليب واستخدامها . وإنني لأقوم باختبارات أو تجارب . وفي كل مرة يكون لدى شيء ما أقوله ، وأنا أقوله بالطريقة التي أشعر أنها الأحسن من غيرها ، فالموضوعات المختلفة تتطلب أساليب مختلفة وهذا لايتطلب بالضرورة تطورا أو تقدما ، ولكنه يتطلب أساسا ضرورة وجود الاتفاق بين الفكرة التي يريد المرء التعبير عنها ، وبين وسائل التعبير عن هذه الفكرة» (١٠٣)

لقد كان بيكاسو يؤكد دائما على أن الشيء المهم الضروري ، والذي لا بد منه بالنسبة للمصور المتميز هو الإبداع ولا شيء غيره فقال لسابارتيز J. Sabartes «إن الشيء الهام هو الإبداع ولا شيء آخر يهم . الإبداع هو كل شيء» (١٠٤) وقال في سياق آخر «إنني لأبحث ولكنني أكتشف» (١٠٥)

وقد أكد بيكاسو دائما على أن الأفكار الأساسية الأولية للفنان التي توجد عند بداية العمل لا تتغير جوهريا عند نهايته ، وأن الرؤية الأولى تظل غالبا سليمة لم تمس رغم مظاهرها وتجلياتها المختلفة . فقال في حديثه مع زرفوس «إنني أقوم بتنظيم الأشياء بما يتفق مع انفعالاتي . إنني أضع في لوحاتي كل شيء أحبه . إن اللوحات تتجه نحو اكتمالها بالتدرج ، وكل يوم يجلب إليها شيئا جديدا .

واللوحة بالنسبة لي ليست مجموعة من الإضافات إنها أساسا مجموعة من عمليات الهدم أو التدمير. إنني أرسم لوحة ثم أقوم بتدميرها، ولكن لأشء يتم فقدانه في النهاية، فاللون الأحمر الذي استبدلته من مكان ما في اللوحة يظهر في مكان آخر، وأنا أدرك، عندما يتم تصوير هذا العمل فوتوغرافيا أن ما أدخلته لتصحيح رؤيتي الأولى قد اختفى. وبعد كل شيء فإن النسخة الأخيرة من اللوحة تتفق إلى حد كبير مع رؤيتي الأولى التي كانت موجودة قبل حدوث التحريلات التي قمت بها بإرادتي. إن اللوحة ليست شيئا واضحا ومحددا منذ البداية، ولكن أثناء إنجازها فلإنها تتبع حركية الأفكار» (١٠٦)

والجملة الأخيرة لاتتضمن أي تناقض بين ما سبق أن قاله بيكاسو في البداية عن وجود اتفاق كبير بين الرؤية الأولى والعمل النهائي، فلن تكون الرؤية الأولى ممكنة التحقيق إلا من خلال عديد من المحاولات أي البحث عن انصب الصيغ أو الاشكال التي تتفق أكثر من غيرها معها. فالتفسير والتفاعل والحركية والاستمرارية هي أمور لا بد منها لتحقيق الأهداف الإبداعية. يؤكد هذا بيكاسو أيضا فيما يتعلق بالألوان فيقول: «عندما أكون مستغرقا في عمل لوحة فإنني أفكر في اللون الأبيض وأستخدمه، ولكني لا أستطيع أن أظل مستمرا في العمل، أفكر وأستخدم اللون الأبيض، فالألوان كقسمات السوجه تتبع تغيرات الانفعالات» (١٠٧).

لقد قال بيكاسو مرة لفرانسوا جيلو F. Gilot «إنني أطبع الرؤية التي تفرض نفسها علي» (١٠٨). لكن هذه الرؤية في مسارها التشكيلي تمر بعديد من التحولات والعمليات والتفتيحات وأشكال التعبير انتقالا من مستوى الواقع إلى مستوى أو مستويات الإبداع الفني المختلفة. لقد أكد بيكاسو على هذا لزرفوس بقوله: «هل تعتقد أن ما يثير اهتمامي هو أن هذه الصورة تمثل اثنين من الناس؟ إنها يوجدان ولأشء أكثر، ولكن رؤيتهما تمنحني انفعالا أوليا، وشيئا فشيئا يصبح وجودهما الواقعي أمرا مبهما أو غامضا. إنها يصبحان بالنسبة لي وهما أو توهما ثم يختفيان، أو بالأحرى يتم تحويلهما إلى أشكال ذات أنواع متعددة، وبالنسبة لي فإنها لا

يكونان مجرد شخصين، ولكن أشكالا وألوانا تقوم بتلخيص فكرة الشخصين وتحافظ على اهتزازات وترددات حياتها الأساسية» (١٠٩).

لقد كان بيكاسو يؤكد دائما على أهمية التفرد والأصالة والابتكارية المستمرة، وكان يخشى في كل لحظة أن يقوم بتكرار نفسه «إن لدي رعبا شديدا من أن أكرر نفسي، ولكنني لا اتردد عندما أرى مجموعة من أعمالني القديمة في أن آخذ منها ما أريد» (١١٠). وقد كان لديه فهم عميق لمعنى الأصالة والإبداع تجلى في قوله «الفن ليس هو تطبيق قانون للجمال، ولكنه ما تستطيع الغريزة والعقل أن يدركاه بطريقة مستقلة عن القانون» (١١١). إن حياة بيكاسو وإبداعاته واكتشافاته الأصيلة وقدرته الفائقة على التجاوز والحراك من أسلوب في إلى آخر. والعودة أحيانا إلى أسلوب سابق كما في عودته لفترة مامن التكعيبيية إلى الكلاسيكية رغم أن التكعيبيية هي انجاز، أو خطوة للامام أكثر من الكلاسيكية، لكن بيكاسو كان يؤكد دائما على أنه غالبا ما يحتاج بين الفينة والفينة إلى أن يعيد حساباته وينظر فيما قدمه، ويحاول أن يستشرف من خلاله امكانات التقدم في المستقبل. لقد كان بيكاسو معنيا دائما بالإنسان، وكثيرا ما أكد على أن ما يثير اهتمامه هو قلق سيزان وعذابات فان جوخ (أي دراما الإنسان) وما تبقى بعد ذلك هو أمور زائفة» (١١٢). لقد أكد كثيرا على أنه يحتاج إلى الانفعالات ويدونها لن يستطيع العمل. فهي الطاقة المحركة القادرة على إحداث التكامل بين العينين والعقل واليدين، وهي أجهزة الإبداع التي لا يمكن الاستغناء عنها. ورغم ان بيكاسو لم يكن يتحدث كثيرا عن الفن إلا ان القليل الذي قاله يتضمن الكثير من الفهم الشامل والرؤية العميقة الذي جعله أشهر المصورين في القرن العشرين.

٦) أنطوني تونسي:

متأثرا بجون ديوي J. Dewy وواتيفيلد R.R. Whitefield ونظرية الجشططت وغيرهم قدم أنطوني توني (١١٣). وهو مصور أمريكي- تصورا للعملية الإبداعية. وميزة هذا التصور أنه يقترب كثيرا من تصورات بعض علماء النفس المعاصرين، كما أنه موجه بطريقة مقصودة للحديث عن العملية الإبداعية. فهو

ليس مستخلصا من بين ثنايا اعترافات أو احاديث الفنانين كما يحدث عادة، بل إن هذا التصور الذي قدمه أنطوني توني وهو مصور ومعلم معروف في المجال كان تحت عنوان «العملية الإبداعية»: وقد أكد فيه على أهمية العوامل التالية التي قدمها في شكل مراحل:

الدافعية أو المستويات التمهيديّة :

إن مشكلة الدافعية لدى المصور كما يقول أنطوني توني هي ببساطة أمر يتعلق بضرورة البحث عن رمز ملائم لما يريد اسمه أو تصويره، فقد يرغب في تصوير منظر طبيعي جلب لنفسه السرور أو قد يكلف بعمل بورترية . . . الخ .
وحيث إن المصورين متوجهون بصريا، فإنه من المحتمل تماما أن كل تضاد Contrast في ضوء وظلمة اللون والنسيج سوف يثير دافعيته . وهذه التضادات البصرية تعمل على عدد من المستويات التي يجب تقديرها قبل فهم الخطوة الأولى في العملية الإبداعية، فهناك أولا التأثير الفيزيقي لهذه التضادات البصرية على حساسيتنا التي هي مرتبطة بمزيج من التداعيات النفسية، وثانيا فإن هذه الأبتية البصرية يمكن استخدامها في اللوحة كرموز إما بطريقة مباشرة كما في حالة رسم شخص أو عمل بورترية، أو يمكن استخدامها كتعميمات مجردة كما في حالة تعبير الدائرة عن دورة الحياة مثلا .

ومن المحتمل أيضا - على أي حال - أن نعالج التضادات البصرية بحيث تبدو شبيهة ببعض الأشياء في الحياة الواقعية لخلق الإحساس بشيء ما ليس موجودا من خلال الإيحاء بوجوده والوصول إلى هذا المستوى يتطلب معرفة بالأشياء والعلاقات المتكررة التي يمكن أن تكون طريقا لاكتشاف الطبيعة والحياة .

وأخيرا فإن العمل التشكيلي لكي يكون كاملا متكاملا، يجب أن يكون له تركيبه أو تكوينه الخاص، أي مجموعة فريدة من العلاقات بين التضادات البصرية التي تحقق الوحدة العضوية، ويضمن الفنان كل أو بعض هذه المستويات وفي أوقات مختلفة يؤكد على مستوى أو على آخر، ونقطة التركيز لدى المصور سوف تعتمد إلى حد كبير على دوافعه أثناء العمل .

(١) إدراك المشكلة :

هذه هي الخطوة الأولى في العملية الإبداعية لدى أنطوني توني، وهي تتعلق باستكشاف طبيعة المشكلة وتتميز - هذه الخطوة - عادة بدرجة عالية من التلقائية والارتجال، وعمليات الهدم والبناء الجسورة، ومن خلال هذا تتفتح اللوحة تدريجيا وتكون متحررة في حركتها. فنحن نعمل تلقائيا ولكن بطريقة تحليلية، ونحن نحتاج للحرية، ونحاول العديد من التكوينات، ورغم أن هذه الحرية تكون مقيدة بواسطة العادات السابقة فإنه يمكننا على الأقل أن نبحث عن المرونة واسعة المدى. «وعند المرور بهذه المرحلة فإن العملية الإبداعية تتحرك من الحرية الجسمية إلى حرية المعرفة لما هو ضروري بالنسبة للمشكلة، وما هو غير ضروري. وهنا يبدأ المصور في الدخول في المرحلة التالية وهي مرحلة تكوين التصورات.

(٢) مرحلة تكوين التصورات :

وعند هذه المرحلة توجد ثلاثة أنواع من العمليات هي :

أ - عمليات التعميم أو مستوى النظام.

ب - عمليات الإخصاب المتبادل بين الأفكار أو مستوى الابتكار.

ج - عمليات الاستبصار أو مستوى ومضة الاستبصار أو الحكم أو التقويم.

وهذه العمليات معا تقوم أساس العمل وتقوم بتشكيله.

أولاً: الفنان يقوم بتعميمات البصرية عندما يكون واعيا بأوجه التشابه والاختلاف بين مظاهر التضاد البصري، ومن ثم يؤكد على واحد منها أو أكثر، وهذه التوافقات البصرية تجعله قادرا على إدراك النظام.

وثانياً: إن الفنان يمزج بين المتغيرات ومن ثم تحدث توليدات ينتج عنها استبصار جديد خاص بالواقع، وعملية التخصيب المتبادل هذه والتي تعد مسؤولة عن الابتكار أو الاكتشاف ينتج عنها شكل متخيل جديد.

وأخيراً: بتغيير نمط أو شكل التسلسل أو التعاقب المصاحب لمحاولات الفنان

العديدة، فإن سلسلة أو نوع معين من التعاقب يحدث ويكون مستوى وعي الفنان مهياً (معداً) لاستقباله والتعرف عليه. وعندما يحدث هذا ويستطيع الوعي أو العقل اقتناص نمط التعاقب هذا فإنه يقال إن ومضة الاستبصار قد حدثت.

وهذه العمليات الثلاث تحدث معا متفاعلة، فاستبصار المرء يكون نابعا من النشاطات المختلفة لعمليات التعميم وتخصيب الأفكار، والتي تحاول اكمال مستويات عديدة من الرسم أو التصوير تتعلق بالحساسية والتداعي والرمزية والإيحاء والتكوين وغير ذلك من الجوانب التي تهدف في النهاية إلى الوصول إلى تنظيم كلي للعمل الفني، ويكون ذلك ممكنا - كما يقول أنطوني توني - من خلال مراعاة العلاقات الخاصة للخط والشكل واللون والقيمة والمساحة، وأيضا التضادات أو التقابلات بين هذه العلاقات، وكل مكون من هذه المكونات يتقدم أثناء العمل تدريجيا حتى يصل إلى نقاط ذروته الرئيسة والفرعية أيضا، وهكذا تصل هذه القوى إلى حالة توازن دينامي تكون ممكنة من خلال التنظيم «الاوركستريالي» للقوى المختلفة وحيث فقط يصبح العمل الفني واقعا جديدا.

٣) الاختبار الاجتماعي

يقول أنطوني توني أن أي عمل فني لا يعد كاملا ما لم يشارك فيه الآخرون. فالفنان يمكن أن يذهب بعيدا جدا في اكتشافاته البصرية، كما أن موضوعه قد يفقد الكثير من الأدلة أو الشواهد على ارتباطه بالواقع، لكن الرؤية العامة للعمل هي الوسيلة الضرورية لتقديره أو تقويمه من خلال خبرة وحساسية وتذوق الآخرين، وهذه الرؤية العامة تفعل ما هو أكثر من ذلك إنها تفصل العمل وتوضحه، وتغير في وعي المصور وإدراكه، وتساهم في تحديد أعماله القادمة، إن الاختبار الاجتماعي بهذا المعنى يساهم في عمليات تخصيب الأفكار مما يساعد في تفهيت العادات المتصلبة، ولذلك فإنه يعد جزءا هاما من العملية الإبداعية.

خاتمة :

اتضح من عرضنا السابق لنظرية التحليل النفسي أن هذه النظرية تهتم بالنظر

إلى العمل الفني باعتباره محاولة للاخفاء أو التمويه عن الدوافع والمشاعر الحقيقية للفنان، وهي عادة ماتبحث عن جذور لاشعورية للعملية الإبداعية، وغالبا ما تصبغها أو تضفي عليها تفسيرات مرضية أو غير سوية. بعكس الحال لدى أصحاب نظرية الجشطت، وخاصة لدى ارنهيم أبرز المتحدثين باسمهم في مجال سيكولوجية الفن. فالعمل الفني ليس محاولة للاخفاء أو التمويه لكنه محاولة لجعل ماهر موجود مرثيا، هو محاولة للكشف والإضاءة وتوضيح الرؤية، والفنان لا يلجأ هنا إلى ارتداء الأقنعة لإخفاء دوافعه ومشاعره كما تشير نظرية التحليل النفسي، لكنه يحاول جاهدا بلورة هذه الدوافع أو المشاعر وتشكيلها في أنسب الأعمال الفنية الممكنة، صحيح إنه يلجأ في حالات كثيرة إلى الرمز، لكن الرمز هنا رمز نابع من دقة الملاحظة، وقوة الدافع، وعمق الرؤية ووضوح الأهداف، وليس نابعاً من اضطراب الرؤية، أو بدائية الدافع، أو محاولة اخفاء الأهداف. ومن أجل ذلك كله كانت نظرية الجشطت أكثر قابلية للفهم، وأكثر قدرة على التفسير، وأكثر التزاما بشروط المنهج العلمي من نظرية التحليل النفسي. وفي القسم الثالث من هذا الفصل عرضنا لنظريات سيكولوجية أخرى حاولت تفسير الإبداع، ثم عرضنا في القسم الرابع لتصورات بعض الفنانين الذين كان لأغليتهم تأثيرها الواضح على حركة الفن المعاصر، عرضنا لهذه التصورات التي اقتربت لدى بعضهم مثل كلى، وكاندنسكي، وماتيس، وأنطوني توني، وبيكاسو لتكون بمثابة اطار شامل وعميق لتفسير العملية الإبداعية في فن التصوير. صحيح إننا كنا نلمح لدى بعضهم ظلال بعض المفاهيم التحليلية النفسية كاللاشعور وماقبل الشعور، لكننا نعتقد أن استخدامهم لها كان أقرب مايكون إلى الاستخدام المجازي وليس الحرفي للمصطلح، هذا بالإضافة إلى التأثير الكبير لكتابات فرويد في الفترة التي عاش فيها أغلب هؤلاء الفنانين. والآن فلتتقدم أكثر نحو بلورة تصور خاص لعملية الإبداع في فن التصوير.



الفصل الثالث

العمليات الإبداعية (تصور خاص)

مقدمة :

يتمنا أن نشير في بداية هذا الفصل إلى أن العمليات الإبداعية الفرعية التي ستحدث عنها في إطار العملية الإبداعية الكلية هي عمليات متميزة، (أي أن لها وجودها وحضورها الخاصين). هذه العمليات في حد ذاتها عمليات كلية تتضمن بعض الجوانب الداخلية وبعض الجوانب الخارجية، لكنها تتميز فيما بينها وتختلف في مقدار ما تشتمل عليه من نشاط داخلي أو خارجي. هذه العمليات كلية أيضا بمعنى أنها تشتمل على الجوانب المختلفة للعملية النفسية، ونقصد بها الجوانب المعرفية والحسية والإدراكية والوجدانية والشعورية والتقييمية والأدائية والشخصية والتفاعلية الاجتماعية. طبعاً تختلف كل عملية عن غيرها من العمليات بمقدار ما تشتمل عليه من هذه الجوانب، ومن ثم يحسن بنا أن نحدد في البداية الطبيعة الغالبة لكل عملية من العمليات الفرعية التي ستحدث عنها. يشتمل التصور الخاص الذي نقترحه للعملية الإبداعية على تسع عشرة عملية فرعية هي على التوالي: تكوين الإطار واكتسابه، الدافعية الإبداعية، الإحاطة والمراقبة الإبداعية، النقاط الأفكار، الانطباعات، التحضير، الخيال، التركيز، التصورات، التلوين، التكوين. عمليات الغلق أو الاحاطة الذهنية، الاسترخاء، وضوح الأفكار والتصورات.، التنفيذ، التقييم، التعديل، السيطرة، والعمليات الاجتماعية.

ونؤكد على أنه من الصعب علينا أن نتحدث عن أي عملية إبداعية باعتبارها أحادية البعد، أو ذات صفة غالبية واحدة أو طبيعة خاصة واحدة.

كما لا يمكننا أيضا أن نتحدث عن حدوث استقلال تام بين هذه العمليات أثناء العمل، فكما ستلاحظ غالبا حدوث تفاعل أكثر من عملية، بل ربما كل هذه العمليات، في أداء جزئية معينة داخل العمل الفني. وقد تشترك مجموعة من العمليات مثل الإحاطة، أو المراقبة الإبداعية، والتقاط الأفكار، والتحضير، والتركيز، والتلون، والتكوين، والتنفيذ، والتقويم، والتعديل، والدافعية في أداء أو إكمال مكون صغير داخل اللوحة. كل ما نستطيع أن نقوله في هذا السياق إن هناك طبيعة غالبية لكل مجموعة من هذه العمليات. فعمليات الإحاطة، والتقاط الأفكار الإبداعية هي عمليات حسية إدراكية، وعمليات الدافعية الإبداعية والانطباعات، والتحضير، والسيطرة هي عمليات حسية مزاجية وجدانية، بينما عمليات الخيال، والتركيز، والتصورات، والتكوين، والتلون، والغلق، ووضوح الأفكار، والتصورات هي عمليات إدراكية، معرفية وجدانية، وعمليات التنفيذ، والتقويم، والتعديل هي عمليات إدراكية معرفية أدائية، وتكوين الإطار هو مجموعة من العمليات الإدراكية المعرفية التنظيمية، والعمليات الاجتماعية فيها أيضا الجوانب الوجدانية والمعرفية والإدراكية، وكذلك الجوانب الفردية والجوانب التفاعلية الاجتماعية. ولسنا في حاجة لأن نؤكد مرة أخرى على أن هذه القواصل والتمييزات فيها قدر ليس بالضئيل من التعسف، ففي واقع الأمر تتفاعل أغلب هذه العمليات معا إن لم يكن كلها في تنفيذ أي عمل فني متميز. بالطبع قد يكون بعضها أكثر نشاطا من غيره، ومن ثم تكون مساهمته أكبر في العمل الإبداعي الكلي. لكننا لا نتصور أبدا حدوث عملية إبداعية حقيقية دون حدوث تفاعل واضح بين كل هذه العمليات الفرعية. هذا التمييز وليس الفصل أو العزل الذي نطرحه هو من أجل مزيد من الفهم ومزيد من إمكانيات الدراسة والتحليل، ومن ثم قد تكون إمكانيات التفسير والدمج والتركيب أكثر سهولة ويسرا وأكثر قابلية للحدوث والاستيعاب، كذلك فإننا لم نرغب في أن نقوم منذ البداية بتصنيف العمليات إلى فئات إدراكية، ومعرفية، وشخصية، وانفعالية، وغيرها بشكل محدد. فلماذا بذلك لكان هناك قدر كبير من الذاتية

في التصنيف، ولما كان هناك مبرر في أن نقوم بإجراءات التحليل العاملي باعتبارها وسيلة أكثر علمية وموضوعية، ونقوم بالتصنيف بشكل جديد ومحاذ وأكثر قابلية للتكرار وإعادة الظهور Replicability، وكذلك أكثر قابلية للاتفاق بين الباحثين والعلماء. والآن فلنتقدم نحو المزيد من صياغة التصور ومن التفاصيل الخاصة بالعمليات الإبداعية الفرعية التي تتفاعل في تشكيل وتكوين النشاط الإبداعي الكبير المتميز الذي نطلق عليه اسم «العملية الإبداعية في فن التصوير».

حول مفهوم العملية:

يشير مفهوم العملية إلى سلسلة من النشاطات المنتظمة الموجهة نحو هدف ما، أو هي نشاط متصل أو سلسلة من التغيرات التي تأخذ شكلا معينا. فهي شيء ما يحدث ويشير إلى سلسلة من الخطوات المتتالية والمتصلة، والتي يتم عن طريقها الوصول إلى هدف معين.

فالعمليات إذن هي نشاطات كما يقول طومسون^(١) R. Thomson، أو هي وفقا لانجلش وانجلش «أي تغير أو تغيرات في موضوع ماداخل الكائن مع ضرورة أن تكون هناك خاصية متسقة محددة لها، أو اتجاه يمكن تبينه، فالعملية بمعنى آخر هي ما يحدث في اتجاه ما، ومن ثم فهي تتقابل مع الشكل أو البناء^(٢). أما مكجوجان فقد استخدم مفهوم العمليات ليشير به إلى الوقائع السلوكية الظاهرة والعصبية المضمرة، وأكد على أهمية استخدام العمليات الوسيطة التي تحدث داخل المدى الواقع فيها بين ظهور المنبه وحدوث الاستجابة وقال بأنه عندما تستثار العملية الوسيطة بواسطة منبه خارجي فإن احتمال حدوث الاستجابة الظاهرية أو الصريحة يتزايد^(٣). وينبغي فهمنا لمفهوم العمليات - كما نستخدمه في البحث الحالي من خلال استفادتنا - من ثلاث معادلات موجودة في التراث السيكلولوجي حاولت أن تفسر كيفية حدوث العمليات الوسيطة نعرضها باختصار فيما يلي:

(١) المعادلة الأولى وقدمها كلارك هل C. Hull وصيغتها كما يلي:

$$A - F - (X) - F - B$$

حيث A = الشروط أو الظروف السابقة .

و F = تعني أنها ترتبط وظيفيا بـ

و X = المتغير الوسيط .

و B = الظروف أو الشروط التالية أو اللاحقة ، أي النشاط التالي للنشاط الناتج

عن ارتباط الشروط السابقة بالمتغيرات الوسيطة . (٤)

(٢) المعادلة الثانية وقدمها كل من كومنج W.W. Cumming وشفنلد W.N.

Schoenfield لتحليل عملية الإدراك وصيغتها كما يلي : $S - R_1 R_2$

حيث S = الواقعة المنبهة أو المنبه .

و R_1 = الاستجابة الإدراكية الداخلية .

و R_2 = الاستجابة الخارجية الناتجة عن الاستجابة الإدراكية . (٥)

(٣) أما المعادلة الثالثة فقدمها اوسجود C.E. Osgood وصيغتها كما يلي :

$$S \xrightarrow{rm} sm \xrightarrow{E_x}$$

حيث S = العلامة أو المنبه .

و rm = الاستجابة الوسيطة التي تعطي معنى للعلامة .

و sm = التنبيه الذاتي الناتج عن الاستجابة الداخلية .

و R_x = السلوك الواضح أو الصريح . (٦)

وهكذا فإن العمليات وفقا للتصورات السابقة هي المتغيرات الوسيطة لدى «هل» ، هي الاستجابة الإدراكية لدى «كومنج وشفنلد» ، وهي الاستجابة الوسيطة التي تقوم بالتنبيه الذاتي الذي يتج عنه السلوك الظاهر (الصريح) لدى «اوسجود» الذي اعتبر التفكير نشاطا يتكون من سلاسل من الاستجابات الرمزية ، ومن خلال هذه الاستجابات يقوم التفكير بممارسة تأثيره على السلوك الواضح ، وتتداخل الاستجابات الرمزية بين المنبهات الخارجية والسلوك الصريح ، والتفاعل بين المنبهات الخارجية والعمليات الرمزية هو ما يعطي السلوك الموجه - من خلال التفكير - وفقا لتصور اوسجود - خصائصه الواضحة ، ومعقوليته ومرونته ، وهي ما يطمح به بالطابع الإرادي الواعي .

وبناء على الفهم السابق يمكننا اقتراح المعادلة التالية لتفسير عملية التفاعل بين العمليات الإبداعية المختلفة التي ستحدث عنها في هذا الفصل :

$$As \text{---} F \text{---} (R_1) \text{---} F \text{---} (rm \text{---} sm) \text{---} F \text{---} B.$$

حيث إن AS هي الشروط السابقة الخاصة بالخبرة، والتعليم، والجنس، والسن، والخصائص المزاجية والعقلية، وغير ذلك من الخصائص التي تميز الشخص المبدع قبل قيامه بالعمل الإبداعي، ويرتبط ذلك كله بحالة تنبيه معينة يتعرض لها المبدع، مثير معين يدركه فتحدث الاستجابة الإدراكية (R₁). هذه الاستجابة الإدراكية تقوم باستثارة عملية إبداعية من العمليات الإبداعية العديد. فقد تقوم هذه الاستجابة الإدراكية باستثارة الخيال، أو التركيز، أو الحس التكويني، أو الحس التلويضي، أو عمليات التقويم أو بناء التصورات، أو عمليات التعديل، أو غير ذلك من العمليات وهذه الاستجابة الوسيطة أو العملية الإبداعية التي يتم استثارته تعمل في نفس الوقت كمنبه حافز يرفع من مستوى الدافعية لدى المبدع، ويجعله يقوم باستجابات معينة. فهذه العملية هي أساسا استجابة داخلية وسيطة لكنها تعمل في نفس الوقت كمنبه يقوم بها المبدع بإرادة وقصد، ويرتب على كيفية نشاطها ومدى قوتها. وكذلك الدافعية المصاحبة لها أن تظهر آثارها في السلوك الواضح الصريح. وهذه الاستجابة الوسيطة قد تستثير استجابة أخرى مشابهة لها، أو مترتبة عليها، أو متعارضة معها، مشابهة لها كما في حالة حدوث التداخلات والارتباطات بين ألوان معينة، مثلا، الاستجابة عالية الشدة للألوان الساخنة كالأحمر والأصفر والبرتقالي، أو الاستجابة الأقل شدة للألوان الباردة كالأزرق والأخضر، وبالطبع هذا لا ينفي أن تكون استجابة المبدع للألوان الباردة استجابة عالية، واستجابته للألوان الساخنة استجابة أقل شدة في بعض الحالات. فهذه عملية ليست بالبساطة التي نتحدث بها الآن. أما العمليات المترتبة على بعضها البعض فلعل أوضحها هو عمليات التعديل التي ترتب على حدوث عمليات التقويم. ولاتصور حدوث عمليات تعديل دون أن تسبقها عمليات تقويم. أما العمليات المتعارضة. فلعل أوضحها في هذا السياق

هو تعارض أغلب العمليات الإبداعية البنائية الإيجابية كالتكوين والتلوين والتصور والتركيز وغير ذلك من العمليات مع عمليات الغلق الذهني، وصعوبات التفكير التي تعمل في اتجاه آخر مضاد لنشاط العمليات السابقة. إنها تعمل في اتجاه تأكيد عمليات الكف والاسترخاء بينما تعمل كل العمليات الإبداعية الأخرى في اتجاه الإثارة والتنشيط.

والخلاصة هي أن العمليات الإبداعية التي ستحدث عنها هي في أغلب الأحوال عمليات بسيطة تتوسط مجموعة من الشروط السابقة المنبهة للاستجابات الإدراكية (التي هي في رأينا استجابات بسيطة أيضا)، ثم تتفاعل مع بعضها البعض بطرائق خاصة ستحدث عنها، وترتب على ذلك كله السلوك الظاهر الصريح وهو حالتنا هذه يتمثل في إبداع اللوحة الفنية.

١) عمليات تكوين الإطار واكتسابه:

الإبداع لابد له من إعداد جيد، ومران مستمر، وجهد عنيف في التدريب واكتساب المهارات اللازمة كي يصير المرء قادرا على بلورة أفكاره وتشكيلها وتحقيقتها في مجال معين. وأهم ما يحدث خلال تلك الفترة المبكرة من حياة المصور كمصور هو تحديد الإطار واكتسابه. والإطار هو «نظام تلتزم فيه خبراتنا مكونة أبنية متكاملة على حسب ما بيننا من تقارب وتشابه» (٧). ووفقا لكوفكا فالإطار هو الأساس في تنظيم المدركات الحسية «فكل تنظيم إدراكي هو تنظيم داخل إطار، ولا يوجد فنان يمكنه أن يعمل من الفراغ، فكل الفنانين يتأثرون بما يرونه حولهم وبأعمال من سبقوهم ومن عاصروهم أيضا. أكد هذا الفنان محمود سعيد حين قال «مررت بمراحل عدة... في البداية كنت أحب أن أرى أعمال روينر Rubens للحركة والحياة، ورمبرانت Rembrandt لأن قيم الضوء عندها مذهشة، بالإضافة إلى العمق والإنسانية وتحليل الشخصيات... بعد قليل وجدت أن روينر سطحي، أما رمبرانت فعميق، كان الضوء عنده يشع من الداخل، وضحي باللون وأبقى على الأحمر والبني فقط، كما اعترف محمود سعيد بتأثره بالبدائيين من الهولنديين والبلجيكيين وخاصة الأخوين فان آيك Herbert

Jan Van Eyck & ، وبالايطاليين من عصر النهضة ، والنحت الفرعوني والعمارة الفرعونية ، ويكورو Corot ، وفان جوخ ، وديلاكروا وسيزان (٨). وتأثر الفنان في هذه الفترة المبكرة من حياته الإبداعية بل وبعد ذلك يمكن أن يمتد ليشمل التأثير عبيدين آخرين في غير المجال الذي اختاره ليوجه إليه اهتمامه . فسلفادور دالي مثلا يعترف بالتأثير الكبير للفيلسوف نيتشه عليه ، كما يعترف أيضا بتأثير أفكار وأعمال كل من أندريه بریتون - الشاعر السريالي - ، وجارثيالوركا J. Lorka ، وأوجست كونت A. Conte عليه أيضا (٩). وكان فان جوخ معجبا ببليزك وزولا وكارليل لكنه كان شديد الإعجاب بصفة خاصة بالفن الياباني ، فقال مؤكدا تأثره الشديد به «وإذا درسنا الفن الياباني فسوف نرى إنسانا حكيما فيلسوفا وذكيا دون شك ، ولكن كيف يقضي هذا الإنسان وقته؟ هل في دراسة المسافة بين الأرض والقمر؟ لا . . . هل في دراسة سياسة بسمارك؟ لا . . . إنه يدرس عودا واحدا من الأعشاب والحشائش . . . ورقة صغيرة من أوراق النبات ، ولكن هذه الورقة تقوده إلى أن يرسم كل النباتات ثم الفصول ثم الجوانب المتسعة الفسيحة للريف ثم الحيوانات ثم الشكل الإنساني . . . هكذا يمضي الفنان الياباني حياته . . . لأنني أحسد اليابانيين على الوضوح الشديد في كل أعمالهم ، إنها ليست مرهقة أو مملة ، ولا تبدو وكأنها تمت على عجل . إن أعمالهم بسيطة كعملية التنفس ، وهم يقومون بعمل الأشكال من خلال لمسات رقيقة واثقة بالفرشاة» (١٠).

كذلك يعبر فان جوخ في موضع آخر عما يحدث خلال الفترة الأولى من حياة الفنان من صراعات ومتاعب فيقول : «في الفترة الأولى من حياة الفنان يكون في حالة عدم وفاق مع نفسه من خلال شعوره بعدم تمكنه من السيطرة على عمله ، ومن خلال الشعور بعدم اليقين من إمكانية وصوله لهذه السيطرة ، ومن خلال الطموح الكبير لتحقيق التقدم ، ومن خلال نقص الثقة في النفس . إن الفنان لا يستطيع إبعاد الكثير من مشاعر القلق والإثارة ، ويستعجل نفسه رغم أنه لا يجب أن يكون متعجلا ، ولكن هذه المشاعر لا يجب أن تستمر ، ولابد من أن يأتي

وقت يستطيع فيه الفنان تجاوز ذلك كله وعبره، وليس هناك بديل عن ذلك في رأيي» (١١). فالتعلم من الطبيعة وعلى يد الأساتذة ومن خلال أعمالهم، ثم محاولة البحث عن الأسلوب الذاتي المميز، والسعي الخيبي المتواصل نحو الأصالة والتفرد، ومرورا بالعديد من العقبات والصعاب كل ذلك هو ما يميز عملية اكتساب الإطار هذه التي تحدث عنها ماتيس أيضا فقال: «تعلمت خلال حياتي الأولى الوسائل المختلفة الأصلية في اللون والرسم، وتعليمي الكلاسيكي أدى بي بطريقة طبيعية إلى دراسة الأساتذة الأوائل، وجعلني أتمثلهم بقدر الإمكان مع وضع أشياء مثل الشكل، والحجم، والاراييسك، وقيم التضاد، والتناغم، وفنون الشرق... الخ في الاعتبار، ثم أقوم بالربط بين تأملاتي وبين عملي من خلال الطبيعة، وقد قمت بذلك حتى جاء اليوم الذي كان على فيه أن أعتمد على نفسي وأدرك أن من الضروري أن أنسى أساليب الأساتذة الأوائل، أو بالأحرى أن أتفهمها بطريقتي الخاصة» (١٢).

فن التصوير إذن هو فن يحتاج إلى الكثير من عمليات التدريب واكتساب المهارات الضرورية وتلك عمليات لا بد منها لكل من يحاول الإبداع في هذا الفن. وقد أكد على هذا أيضا (بالإضافة إلى من سبق ذكرهم) المصور الإنجليزي كونستابل J. Constable حين قال: «لم يحدث أن كان هناك أطفال مصورون، ولا يمكن أن يكون ذلك لأن فن التصوير يتطلب خبرة ودراسة طويلتين باعتباره فنا يدويا وعقليًا في آن واحد» (١٣). الخبرة والدراسة إذن هما أمران ضروريان، ومن خلالها يتبلور الإطار ويكتسب، ومن خلال اكتساب الإطار يستطيع الفنان معرفة ذاته وقدراته وما يستطيع أن يفعله، فمن خلال وضوح معالم الإطار يمكن أن تكتسب الخبرات والمنهات والمواقف الإدراكية أهميتها ودلالها في وعي الفنان من خلال انتظامها في أشكال معينة.

٢ - العمليات الإبداعية الدافعية:

يتضح من فحص اعترافات المبدعين في مجال فن التصوير أن هناك أهمية كبيرة للدافعية الإبداعية في مجال الخلق الفني، ويمكننا في هذا السياق أن نقسم الدوافع

الإبداعية لدى المبدعين إلى نوعين من الدوافع:

أ - النوع الأول خاص بالدافعية الإبداعية العامة :

إن التي تميز حياة الفنان وخطواته وسلوكه وتوجهاته هي تلك الرغبة العميقة المسيطرة لأن يكون مبدعا متفردا مجددا وأصيلا، وهو ذلك الدافع الذي عبر عنه كارل روجرز C. Rogers بطريقة جيدة حين قال: «يبدولي أن الدافع الأساسي للإبداع هو نفس الدافع الذي نكتشفه بعمق على أنه القوة التي تدفع إلى الشفاء في جلسات العلاج النفسي (أي نزعة الإنسان إلى تحقيق ذاته، وأن يحقق إمكاناته، أي ذلك الميل الموجه الذي يكون واضحا في كل حياتنا العضوية والإنسانية). إنه التوق إلى الانتشار والامتداد والتطور والنضوج والميل إلى التنشيط والتعبير عن كل قدراتنا ككائنات إنسانية، وإلى المدى الذي يكون عنده هذا النشاط معززا لوجود الإنسان وحياته» (١٤).

وأكد بيكاسو على أهمية هذا الدافع حين قال: «إنني لست أستطيع أن أعيش دون أن أكرس حياتي كلها للفن، إنني أعشقه كغاية نهائية لحياتي، وكل شيء أفعله ويتصل بالفن يمنحني إحساسا بالسرور الذي لاحد له» (١٥). ويقول ديلاكروا: «إن نتيجة أيامي هي واحدة دائما: رغبة لانهائية في الحصول على مالا يمكنني الحصول عليه، وفراغ لا يمكنني ملؤه، وضرورة قصوى في أن أنتج بشتى الوسائل، وأن أكافح بقدر استطاعتي ضد الزمن وضد المصير التي تعمي نفوسنا، كما أشعر بنوع من الهدوء الفلسفي الذي يمهّدنا للمعاناة والألم ويرفعنا فوق مستوى التواضع» (١٦). وقد أشار فان جوخ إلى أهمية هذا الدافع أيضا حين قال: «إن لدى إيماننا حقيقيا بالفن، وثقة مؤكدة بأنه تيار قوي فياض يحمل الإنسان إلى المرفأ» (١٧)، وأيضا «إن الاختبار الوحيد المتاح أمامي هو أن أكون مصورا جيدا، أو أكون مصورا سيئا. وقد اخترت البديل الأول». ويؤكد طومسون R. Thomson بأنه بدون الدافعية الكافية لن يستطيع المرء أن يفكر بطريقة نشيطة وقوية. فالدينامو (المولد) الموجه للنشاط، وهي عامل جوهري في التفكير. (١٨) وأشار برلين إلى أن هناك ثلاث وظائف للمنبهات

الدافعية وهي :

- أ - أنها تحافظ على تتابع الاستجابات حتى يتم الوصول إلى الهدف أو الحل ، أو حتى يعاقب تعاقب التفكير من خلال الفشل الدائم ، أو عدم التمكن من الحصول على التدعيم ، أو من خلال استثارة سلوك آخر مضاد أقوى .
- ب - أنها تحدد نوع الاستجابة التي سيتم اختبارها من بين مجموعة معينة من الاستجابات وفقا لمدى قوة الدافعية المتعلقة بهذه الاستجابة .
- ج - أنها تحدد الفئة العامة للاستجابة والأفكار المرتبطة بالموضوع العام الذي يدور بشأنه التفكير . (٢٠)

ورغم أن برلين كان يتكلم عن السلوك بصفة عامة ، وكان يقوم بالتركيز على سلوك التذوق الفني وليس على عمليات الإبداع إلا أننا نرى أن تفسيراته للسلوك الدافعي هي أمور قابلة للتطبيق على السلوك الإبداعي أيضا مع التأكيد على تميز هذا السلوك من حيث الشدة ومن حيث العمق ومن حيث الإطار التصوري الإدراكي الممتد والشامل المصاحب له . ويمكن افتراض وجود دوافع إبداعية أخرى شبه عامة مصاحبة لوجود هذا الدافع الكبير، فمثلا يعتبر هذا الدافع صورة مقارنة إلى حد كبير لدافع تحقيق الذات الذي تحدث عنه روجرز وماسلو A.H. Maslow وغيرهما ، وكذلك يصاحب هذا الدافع دوافع مثل الحاجة إلى المعرفة وحس الاستطلاع والرغبة في الاكتشاف والحاجة إلى التقدير والاعتراف والمعرفة، والحاجة إلى الكفاءة والاتصاف بالجلدة والأصالة التي تحدث عنها مادي . (٢١)

ب - دوافع إبداعية خاصة أو حالات إبداعية :

وهي التي يستثيرها موضوع معين أو موقف معين أو منه معين تكون له دلالة وأهميته بالنسبة للمبدع ، وكما يقول بيكاسو : «إن المصور يصور كما لو كانت هناك حاجة ملحة تدفعه إلى أن يتخفف من إحساساته ورؤاه» (٢٢) ويقول محمود سعيد : «أشعر بالحساس الشديد ، وبالاندفاع في أعلى درجاته ، وبالمتعة أيضا أثناء

المراحل الأولى للخلق (بشرط أن يكون خلقاً فعلياً لا مجرد نقل من اسكتش (مخطط مكتمل). وكلما تقدم بي العمل أشعر أن هذا الحماس والمتعة المصاحبة يتضاءلان شيئاً فشيئاً ثم تنتهي الصورة فأنتهي منها» (٢٣). ويقول مائيس: «إنني أتوق إلى الوصول إلى تلك الحالة الخاصة بتكثيف الإحساسات والتي تكون اللوحة نتيجة لها» (٢٤) ويقول فان جوخ: «التصوير هو علاجي الخاص» (٢٥). وقد تكون إثارة الحالات الإبداعية الخاصة مثيرة لحالة معينة من القلق وعدم الاستقرار لدى المبدع وقد تسبب له حالة من الفرح بسبب شعوره بالاقتراب من الوصول إلى اكتشاف شيء جديد، أو تعميق تصور سبق له تجميع بعض أفكاره أو مكوناته. ويهتما في النهاية أن نشير إلى أن هناك حالة تفاعل يفترض وجودها بين الدافع الإبداعي العام والدوافع الإبداعية الخاصة، كما أنه يجب أن يكون هناك قدر مناسب ومعقول من التوازن بينهما، وإلا أدى ذلك إلى آثار سيئة على المبدع وعلى عمله، كأن يكون الدافع الإبداعي العام كبيراً ومبالغاً فيه بينما تكون القدرة على تحقيق الحالات الإبداعية النوعية غير متناسبة معه نتيجة لعدم وضوح الرؤية، أو عدم الأصالة، أو عدم التمكن الأسلوبى، أو غير ذلك من الأسباب.

٣ - عمليات الإحاطة أو المراقبة الإبداعية

تشتمل العمليات التي تحدث عندما يقوم المبدع بإدراك موضوع ما على محاولة إعطاء معنى له، تمثله، تنظيمه، تحليله، تركيبه، تخيله في أوضاع وسباقات جديدة، وأيضاً تخيله في علاقات جديدة متعددة مع موضوعات أخرى، ومن ثم يبدأ تكون تصور واضح لدى الفنان تبقى على أساسه خطواته القادمة، وكما يقول هربرت ريد: «فإن الفنان هو ببساطة ذلك الإنسان الذي لديه القدرة والرغبة في تحويل الإدراك البصري إلى شكل مادي، والجانب الأول من عمله هو جانب إدراكي، والجانب الثاني هو جانب تعبيرى، وليس من الممكن في الواقع أن نفصل بين هاتين العمليتين» (٢٦). ويقول إيريك نيوتن E. Newton: «إن الطريقة التي يتم بها اظهار شيء ما تعتمد على الطريقة التي تمت ملاحظته بواسطتها» (٢٧). ويذكر ارثيم أن الإدراك الانتاجي، أي النشاط الذي يسمح

لنا بفهم وتحديد وتذكر ومعرفة الأشياء هو أساسا عملية التقاط للملامح البنائية الأساسية التي تميز الأشياء وتفرق بينها وبين بعضها البعض» (٢٨). لكن عمليات الإدراك الإبداعية ليست كعمليات الإدراك العادية حيث إن الإدراك الإبداعي عادة ما يكون موجها لاكتشاف التمييز والجديد، كما أنه عادة يتصف بالعمق والإحاطة والشمول. وقد ذكر فان جون في أحد خطابه ما يدل على عمق الملاحظة الإدراكية الإبداعية ودقتها لديه فقال لأخيه ثيو: «ذات مساء قريب في مونتماجور Montmajour رأيت غروب الشمس الحمراء، وكانت تطلق أشعتها على جذوع وأوراق أشجار الصنوبر التي مدت جذورها في مجموعة من الصخور، ولونت الشمس الجلوع والأوراق بلون برتقالي ملتهب، بينما كانت أشجار صنوبر أخرى في السهل المترامي في الفضاء الخلفي قد ظللها اللون الأزرق البروسي في مقابل مساء ذات لون أزرق- أخضر رقيق لازوردي، لدرجة أنها منحتني الإحساس الذي تعطيني إياه لوحات كلودمونييه، لقد كانت رائعة» (٢٩).

فعمليات الملاحظة الإبداعية هي إذن عمليات واعية تتصف بالدقة يقوم بها المبدع بطريقة متعمدة مؤمنا بأهميتها ودورها الكبير في العملية الإبداعية، وأحيانا ما يصاحب عمليات الملاحظة القيام بعمل استكشات (مخططات) سريعة للظواهر الخاضعة للإدراك الفني. وكما يقول سيف وانلي: «إنني أحيانا أرسم الاستكشات كما تأخذ أنت مذكرة سريعة بموضوع معين، ولا أذهب إلى أي مكان دون أن تكون معي نوتة أسجل فيها الاستكشات بسرعة... استكشاتي أحيانا دراسات... انظر هذه مجموعة استكشات لجسم المرأة عاريا... في شتى الأوضاع... هذا على سبيل التمرين أو الذاكرة، وهذه الاستكشات عليها كلمات... وهنا أرقام... هذه بمثابة علامات أهندي بها عند التنفيذ» (٣٠). إن الإدراك الإبداعي يتصف أيضا بالقدرة الشديدة على الاختيار والانتقاء من بين العديد من التنبّهات والمواقف التي يتعرض لها المبدع في حياته، وأيضا من بين الخبرات العديدة التي يمر بها. إنها إدراك لما يحدث في الخارج، وما يدور في

الداخل، وما يوجد فيها بين الخارج والداخل من تفاعلات واتصالات، فالانجاء الإبداعي كما يقول جيزيلين ليس مجرد شهية لكل ما هو جديد فقط، بل هو أيضا انتقائي بدرجة عالية. والاختيار والانتقاء هما دليلان على وجود هدف ضمني (٣١). ويؤكد ماتيس على هذا فيقول: «الفنان يأخذ من العالم المحيط به كل شيء يمكنه أن يشري رؤيته الداخلية، إما مباشرة عندما يكون على الموضوع الذي يرسمه أن يظهر في تكوينه، أو من خلال المماثلة Analogy ويقول أيضا: «وبعينين مفتوحتين على اتساعهما فإنني أمتص كل شيء كما يمتص الإسفنج السوائل (٣٢)».

وقد ميز ماتيس بين العين التي ترى الأشياء السطحية الظاهرية وتسجلها على علاقتها بطريقة حرفية (عين الكاميرا) وبين العين الثانية (عين الفن) التي تدخل في صراع مع العين الأولى، وتعمل على إبداع الجديد الأصيل، وهي العين التي في المخ كما أشار ماتيس لمحدثه (٣٤). ويقول فرناندليجي إن «عين الفنان يجب أن تكون سريعة وحادة، فليس هناك وقت لكي ترمش بعينيك وإلا صار الوقت متأخرا».

إن كل ما سبق يؤكد على الدور الكبير الذي تلعبه عمليات الملاحظة ومراقبة العالم والذات، والاختيار للعناصر أو المكونات الأساسية التي سيتكون منها التصور الذي سيعمل الفنان من خلاله في العملية الإبداعية، كما أن لعمليات الإدراك دورها الكبير أيضا في الإسراع بتنفيذ أعمال سبق أن أعيقت لسبب أو لآخر من خلال ما تزود به الفنان دائما من معلومات ومنبهات جديدة.

٤ (عمليات التقاط الأفكار :

إذا كانت العمليات الإدراكية الفنية الأقرب إلى العمومية والإحاطة الشاملة التي سبق ذكرها في الجزء السابق من هذا الفصل يمكن تسميتها بعمليات المراقبة فإن العمليات الإدراكية الفنية النوعية أو الخاصة التي نحن بصدد الحديث عنها يمكن تسميتها بعمليات الالتقاط وقد عبر عنها فان جوخ بطريقة جيدة في أحد خطاباتاته حين قال: «في الحقيقة إنني أكون غالبا في حالة شديدة من التعماسة لكن يظل هناك بداخلي تناغم وموسيقا هادئة نقية، ففي أفقر الأكواخ وفي أشد الأماكن

قذارة أرى اللوحات والصور وبقوة لا يمكن مقاومتها يجذب على نحو هذه الأشياء، وشيئا فشيئا تفقد أشياء كثيرة أهميتها، وكلما زاد عدد الأشياء التي اتملص منها صارت عيني أسرع في اقتناص الأشياء القابلة للتصوير، إن الفن يتطلب عملا مثابرا، عملا رغم كل شيء، وعمليات ملاحظة مستمرة. وبالمناسبة فإنني أعني في المقام الأول العمل المستمر ولكن على ألا تتخل عن آرائك بسرعة نتيجة لمزايدات بعض الناس» (٣٥). إن عمليات الالتقاط تختص بتلك اللحظات التي يتوقف فيها المبدع ويقول لنفسه لا بد من عمل شيء من هذا (٣٦). ويتحدث الفنان محمود سعيد معبرا عن هذه اللحظات فيقول شارحا كيفية بداية فكرة لوحته «الصيد العجيب»:

«كنا في رحلة على الساحل بين أبو قير ورشيد، وتوقفنا قليلا وسط الطريق، وجدنا مجموعة من الصيادين راجعين ومعهم السمك الذي اصطادوه. . . وكان منظر السمك في الشمس يشع بالضوء كالماس. وكان مليئا بالحوية بصورة أخاذة. وانبهرت بهذا المشهد، ووقفت أركز النظر عليهم لمدة طويلة وتمنيت لو كانت معي أوراقي لكنت سجلت عندئذ بعض القيم عن الشمس والضوء. . . ومرت الأيام بعد ذلك. . . وبعد مرور سنتين أو ربما ثلاث سنوات عاد إلى الارتفاع نفسه فجأة فخرجت وقصدت إلى سوق السمك في الأنفوشي مبكرا صباح الأحد، وبقيت هناك أشاهد السمك بينما يخرج الرجل من الماء. في ذلك اليوم عدت إلى بيتي وعملت اسكتشا صغيرا. وبعد ذلك بدأت التصوير في اللوحة. . . مكثت أعمل فيها حوالي أربعة شهور وأذكر أنني كنت طوال الوقت في حالة هيجان شديد، وانتهت اللوحة بشكل بعيد عن الاسكتش» (٣٧).

إن التقاط الأفكار الموجبة ذات الدلالة يمكن أن يحدث للفنان دون توقع أو إنذار سابق، كما يمكن أن يحدث أيضا نتيجة للتأمل وإمعان الفكر، أو نتيجة لدقة وعمق عملية الإدراك، وأيضا نتيجة لنشاط عمليات الخيال، وقد وجه ليوناردو دافنشي نصيحة لأحد تلاميذه قائلا: «انظر إلى الحوائط المطلخة بالأصباغ أو الأحجار ذات الألوان العديدة المتزجة، وإذا كنت تريد ابتكار منظر معين يمكنك

أن ترى ما يشبهه، وأيضا أن ترى العديد من المناظر الطبيعية المزدانة بالجبال والصخور والأشجار والسهول الكبيرة والوديان والهضاب في أشكال عديدة، أيضا يمكنك أن ترى معارك كثيرة وأشكالا حية لكائنات غريبة وتعبيرات على الوجوه، وأشياء مألوفة وعدد لا حصر له من الأشياء التي يمكنك أن تحتزها إلى شكل جيد متكامل عندما أذكرك بأنه لن يكون صعبا بالنسبة لك أن تتوقف أحيانا وتنظر إلى الحوائط الملطخة أو رماد النار أو السحب أو الطين أو ما يشبه ذلك فإني أعني أنه يمكنك أن تجد في كل ذلك أفكارا هائلة . . ومن خلال هذه الأشياء الغامضة غير المحددة يتم تنبيه عقل المصور للقيام بابتكارات جديدة» (٣٨).

ويقول أنطوني توني إن أفكار المصور تنبع من خبراته ومن أحاسناته خلال نشاطاته، وكذلك من مشاركته للآخرين في الأفكار. هؤلاء الذين يعيشون معه والذين أتوا قبله، وهذه الأفكار تتغير وتؤثر فيه وفي عمله (٣٩). إن الفكرة التي يتم التقاطها هي كما يقول بيكاسو: «مجرد نقطة بداية، لا شيء أكثر وإذا تأملت فيها فإنها تصبح شيئا آخر، وما أفكر فيه كثيرا أجده بعد ذلك مكتملا في عقلي» (٤٠). إن التصوير الفعلي هو تويج لعمليات كثيرة ناتجة عن محاولة تنظيم محتاج غالبا إلى عمليات كثيرة ومستمرة من أجل تشكيلها وتطويرها. إن الأفكار التي عادة ما نحجى في شكل منبهات ومواقف ذات دلالة تشكيلية معينة تكون هي نقطة البداية للعمل، لكن هذه الأفكار لا بد من أن تتجمع وتنظم معا في أشكال أكثر تكاملا مكونة تصورات أكثر بلورة ووضوحا، إن الأفكار أو المثيرات أو المواقف المنبهة تكتسب قيمتها من خلال اسهامها في التصور الكلي، ويمكن أن تنبعث في عقل الفنان أثناء عمليات الإدراك التي يقوم بها قبل البدء الفعلي في العمل أو أثناءه أيضا.

٥ (الانطباعات :

هي حالة وجدانية أكثر منها عملية معرفية أو عقلية تحدث للمبدع عندما يتعرض لمواقف ومنبهات ذات أهمية خاصة بحيث تلفت انتباهه وتستأثر

باهتمامه، أي بعد عملية الالتقاط، إن أصلق تعبير عن هذه الحالة هو ما قاله بيكاسو لزرفوس «قد اتمشى في غابة قويتبلو فأصاب بحالة من الامتلاء باللون الأخضر، وأشعر بعدم الاستقرار ويكون علي أن افرغه في لوحة. . . إن الفنان يمر بحالات من الامتلاء والإفراغ وهذا هو سر الفن» (٤١). وبالطبع قد يحدث في بعض الحالات أن يمتلئ الفنان بالاحساس ويلون معين. ثم لا يظهر هذا اللون في لوحته، أو يظهر على استحياء كما سيتضح لنا خلال عرض نتائج الدراسة الحالية، وقد يمتلئ الفنان أيضا بشكل معين أو حركة معينة أو موقف معين أو فكرة معينة أو ذكرى معينة وكل هذه المنبهات، أو المعلومات البصرية تخلق بداخله إحساسا معيناً وشعوراً بالرغبة في العمل، بل قد تنجم الانطباعات البصرية وما يصاحبها من حالة وجدانية من مجرد مشاهدة معرض لبعض الفنانين. وقد أكد هذا الفنان «سيف وانلي» حين قال: «لاحظت أنني إذا شاهدت أحد المعارض أبقى متأثراً بانطباعات عنه لفترة معينة، ويتسرب ذلك إلى صوري. . . لهذا السبب أصبحت الآن لا أحب أن أرسم عقب مشاهدتي لأي معرض. . . أفضل أن تقضي بضعة أيام قبل أن أعود إلى نشاطي التصويري» (٤٢). لكن الانطباعات ليست كافية في حد ذاتها لتكوين العمل. لابد من الأفكار والتصورات والقدرة على التكوين الجيد. وكما أشار ماتيس فإنه «عادة ما يتم التمييز بين المصورين الذين يعملون من الطبيعة والمصورين الذين يعملون من الخيال، وشخصياً أعتقد أنه لا يجب تفضيل أي أسلوب على الآخر، فكلاهما يمكن أن يستخدم بالتعاقب من خلال نفس الفنان، إما لأنه يريد اتصالاً وثيقاً مع الموضوعات من أجل الحصول على احساسات تكون قادرة على إثارة الملكة الإبداعية وإما أن تكون احساساته قد تم تنظيمها بالفعل، وفي الحالتين سيكون قادراً على الوصول إلى الكلية التي تكون اللوحة. وفي كل حالة أعتقد أن المرء يمكنه أن يحكم على مدى حيوية وقوة الفنان الذي يكون بعد تلقيه للانطباعات مباشرة من الطبيعة قادراً على تنظيم احساساته ليستمر في عمله بنفس الإطار العقلي في أيام مختلفة، وأيضاً يمكنه تطوير هذه الإحساسات. وهذه القدرة تثبت أنه مسيطر على نفسه بطريقة. تتسم بالكفاءة، وأنه يمكن أن يخضع

نفسه للنظام أيضا» (٤٣). إن الانطباعات هي نقطة بداية لأكثر، لكنها ذات أهمية كبيرة لأنها هي التي تجعل الفنان يتحفز ويحتشد للعمل فهي تستثير دافعيته وتطلق طاقته، وإذا كانت حالة السيطرة التي سيأتي الحديث عنها هي الحالة المميزة لانتهاء العمل وإكماله فإن الحالة المصاحبة للانطباعات هي الحالة المميزة لنشوء العمل وبدايته.

٦) عمليات التحضير:

تشتمل هذه العمليات على عمل تخطيطات أو اسكتشات أو تحقيقات جزئية استكشافية للوحة، وأيضا ما يصاحب ذلك من عمليات خاصة بتهيئة الظروف المناسبة المطلوبة والمفضلة من قبل المبدع لجعل عملية الدخول إلى العمل أمرا يسيرا أو ممكنا. وكما يقول جاكسون بولوك «إن الصورة ليست نتاج الحامل، ونادرا ما أشد قماش التصوير قبل العمل. وأنا أفضل استخدام القماش غير المشدود، والذي أضعه فوق الحائط أو على الأرض. طبعاً أحتاج إلى مقاومة سطح صلب، وعلى الأرض أجد يسرا أكثر وأحس أنني أقرب إلى الصورة، بل أحس بأنني جزء منها وهذا الطريق يمكنني أن أتحرك نحوها، وأعمل من الجوانب الأربعة (أي أكون داخل الصورة لو أمعنا القول)، وأحاول أن ابتعد تدريجياً عن أدوات التصوير التقليدية مثل الحامل، والبالته، والفرشاة... إلخ، وأفضل العصي والمحارات والسكاكين وسكب طلاء التصوير السائل أو الطلاء السميك المختلط بالرمال، أو بقطع الزجاج وأجسام غريبة أخرى» (٤٤). ليس المهم أثناء عمليات التحضير المواد التي يستعملها المصور، بل المهم هو كيفية شعوره بها، وأيضا الاستكشات أو التخطيطات التي ينجزها. وكما يقول فان جوخ فإنه «من أجل القيام بملاحظات من الطبيعة أو انجاز بعض الاستكشات القليلة فإن شعورا متطورا قويا بالتخطيط هو أمر ضروري تماماً كما هو ضروري أيضا في مرحلة الامتداد بالتكوين بعد ذلك. وأعتقد أن المرء لا يكتسب ذلك دون مجهود، ولا بد له من القيام بملاحظات عديدة» (٤٥). ويقول ماتيس «إن الفنان يدخل في حالة الإبداع من خلال العمل الواعي والإعداد للعمل، وذلك أساسا هو إثراء لمشاعر الفنان، وهو يكون ممكنا من خلال الدراسات أو التخطيطات التي تكون

مماثلة إلى حد ما للوحة ومن خلال هذا يمكنه اختيار العناصر» (٤٦). وقد أكد على هذا مايكل انجلو في نصيحته لأحد تلاميذه فقال له «تعلم أولا أن تخطط ثم أن تكمل» (٤٧). وقد استنتج سويف من خلال استباره للفنان محمود سعيد أن هناك صورا باسكتشات وصورا بدون اسكتشات، وأنه في أحوال كثيرة تختلف الصورة عن الاسكتش، وأن الاسكتش يترك غير مكتمل بالتدرج، وأنه قد يكون تخطيطا بالقلم أو باللون أو بهما معا. وقد قال محمود سعيد عن علاقة الاسكتش باللوحة: «كثيرا ما أرسم اسكتشات دون التفكير في مستقبلها ودون التفكير في أنها ستنتهي إلى لوحة - وفي هذه الحالة يكاد رسم الاسكتش يكون غاية في ذاته. وهذا يحدث كثيرا على سبيل مواصلة التمرين لكن أعرف كيف أرسم بسرعة وبدقة، والاسكتش الذي أقصد أن أنتهي به إلى لوحة لا بد من أن أتركه ناقصا بدون تكملة، أن أتركه ناقصا يجعلني في حالة هيجان أو حماس مستمر... وأظن قادرا على الفرح باكتشاف الحل أثناء تصوير اللوحة، وأتحمل أنني إذا حللت كل المشكلات في الاسكتش فلن أرسم اللوحة، ستكون المسألة بعد ذلك مجرد تقليد لنفسي، مجرد نسخ مع التكبير لما ورد في الاسكتش» (٤٨). ويتفق الفنان سيف وانلي مع محمود سعيد إلى حد كبير خاصة في مسألة ترك الاسكتشات أو التخطيطات ناقصة دون إكمالها بعد ذلك بالتدرج فيقول: «أنا أرسم اسكتشات كثيرة... لكني أتركها دائما ناقصة... لأضع فيها كل الحلول وإلا انطلقا اندفاعي لتنفيذ اللوحة بعد ذلك، وأحيانا يختلف الاسكتش عن الصورة، وأحيانا يقترب جدا من الصورة» (٤٩). ولعل هذا الاتفاق بين هذين الفنانين الكبيرين يؤكد لنا مرة أخرى على صدق مبدأ الأخلاق Closure لدى مدرسة الجشطت وما يصاحبه من توتر دافع يوجه المرء إلى إكمال العمل. ويحدث هذا دائما في حالة التنظيمات الإدراكية الناقصة وهو ما أكدته فعلا تجارب زيجارنيك الكثيرة، داخل الإطار التفسيري لمدرسة الجشطت، فالأشكال المغلقة لا تستثير التوتر بينما الأشكال الناقصة تكون في حاجة إلى التنظيم وإعادة التنظيم مما يجبر الكائن على أن يبذل أقصى ما في وسعه لتحقيق جودة الشكل وإكماله (٥٠).

عمليات التحضير إذن تشتمل على وضع التخطيطات الأولى للوحة التي قد يكون التصور الخاص بها غير واضح المعالم في كثير من الحالات ، لكنها حالة أو عملية لا بد منها من أجل استثارة حماس المبدع ودافعيته ، ومن أجل مواصلة التدريبات ، ومن أجل تسجيل الأفكار خوفا من ضياعها . وهي قد تشتمل أيضا على عمليات تنظيمية خاصة بالظروف التي يفضل المبدع العمل فيها ، والتي تكون عملية تكيفه مع عمله في ظلها أمرا يسيرا أو مرغوبا فيه .

٧) الخيال الإبداعي :

الخيال الإبداعي غط جديد أو تسلسل جديد من الصور الخيالية والأفكار التي تستخدم في حل مشكلة ما ، وهو وسيلة داخلية جيدة لتمثل المشكلة ومحاولة البحث عن حل لها ، ولذلك فهو هام في جميع الفنون (٥١) . والفنان ذو القدرة الخيالية العالية هو من يخلق المواقف التي لم يفكر فيها أحد من قبله أو التي توجد من قبل ، بل قد لا توجد بعد ذلك ، ويمكن وصف الخيال على أنه إيجاد أشكال جديدة أو تصورات جديدة لمضامين قديمة وإبتكار أشياء جديدة ، أو مواقف تكون لها قيمتها التفسيرية الأصلية (٥٢) . وقد أشار فنان جوخ مؤكدا «إن المصورين يجب أن يمتلكوا الخيال والعاطفة» (٥٣) . وقال الشاعر الفرنسي الشهير بودلير بأن «الصفة الأساسية التي يتصف بها المصور الفنان ليست هي المشاهدة بل الخيال . فالخيال في الفنون الجميلة هو «سيد الملكات» ، وهو الذي يحلل العناصر التي تقدم للحواس ، والعقل ويعيد تشكيلها كما تترأى له . وما العالم المرئي كله إلا غزن صور ورموز يعطيها الخيال مكانة وقيمة نسبية . وهو نوع من الغذاء على الخيال أن يهضمه ويحوله» (٥٤) . الخيال الإبداعي إذن هو نشاط عقلي تنتج عنه صور واستبصارات جديدة . وهو كما قال لويس J. Lowes يقوم بانتاج شيء يتصف بالجمال والصدق ويتعد به عن العشوائية (٥٥) . وقد أشار روجرافري R. Fry إلى أن الفنان يعيش حياتين : الحياة الخيالية والحياة الواقعية ، وبين هاتين الحياتين يوجد ذلك التمييز الكبير . ففي الحياة الواقعية تكون عمليات الاختيار الطبيعي الناجمة عن ردود الفعل الطبيعية كالابتعاد عن الخطر مثلا وتجنبه ذات أهمية كبيرة

في العملية الكلية، أما في الحياة الخيالية، لا تكون مثل هذه النشاطات أمرا هاما أو ضروريا. ومن ثم فإن الوعي الكلي قد يكون مركزا حول الجوانب الإدراكية والانفعالية للخبرة موضع الاهتمام(٥٦). وردا على سؤال: هل ترسم من موديل؟ قال الفنان سيف واتلي: «ربما كنت أفعل ذلك وأنا مبتدئ... أما الآن فأنا إذا نظرت إلى شخص أو منظر أردت أن أرسمه فأنا أرسمه من خيالي... وهل يجد الروائي ضرورة لأن يحضر أشخاصا ويقوم بينهم مواقف معينة لكي يكتب روايته؟(٥٧). وقد أكد ميكل انجلو أيضا على أن «المصور الرديء هو من لا يكون خياله نشطا ولذلك لا يختلف عمله عن تفكيره إلا قليلا، لكنه لو عرف كيف ينشط خياله لانتج فنا رائعا»(٥٨).

والخلاصة هي أنه إذا كان التفكير الاتفاقي أو الاتباعي يعتمد على الذاكرة والإدراك أو التعرف فإن التفكير الافتراضي أو الإبداعي يعتمد على الخيال النشط، ذلك الذي يسعى من أجل إنتاج صور تتسم بالأصالة والجدة والمناسبة والطراقة والقدرة على الادمهاش من خلال تمكن الفنان من القيام بتركيبات جديدة وقدرة على إنتاج أنساق تفسيرية جديدة لم يسبق إليها.

والمصور المبدع هو من يستطيع القيام بذلك مستخدما الوسائط التشكيلية كاللون والخط وغير ذلك من وسائل تشكيل الرؤية التي تكتسب أبعادا جديدة من خلال الحركة الحرة للخيال.

٨) عمليات التركيز :

عملية التركيز أو الاستغراق أو الاندماج كما يفضل بعض الفنانين تسميتها. هي عملية نشطة يقوم بها المبدع خلال عمليات الإبداع الفعلية، أو خلال عمليات تفكيره في حل مشكلة إبداعية أو حتى وهو يحاول التقاط بعض الأفكار الجديدة. فثناء هذه العملية ينشط الذهن بشدة سعيا وراء فكرة غير محددة أو في طريقها للتحديد، ويعرف هب D.O.Hebb التركيز بأنه «النشاط العقلي الذي تتأزر في أدائه كل النشاطات العقلية المركزية»(٥٩).

والتركيز عادة ما يكون موجها نحو هدف لم تتضح ملامحه بعد بصورة مميزة وعندما يبدو على المبدع في هذه الحالة أنه شارد الذهن فإن ذلك يكون فقط بالنسبة للأشياء المتعلقة بأعضاء الحس من سمع وبصر وحساسية لمسية وحشوية . الخ . ولكن هذا الشرود أو الغياب يكون مصحوبا بوعي التام بأنه يفكر في فكرة ما ومحاول التقاطها . فبالنسبة للمبدع تكون الأفكار هي أكثر الأشياء واقعية في العالم ، بل إنها تميل إلى أن تأخذ صفات الأشياء الواقعية . (٢٠)

يؤكد هذا أيضا الآن ريتشارد سون حين يقول بأن «احتمال أن يكون المرء واعيا ومتنبها لعالمه الداخلي الخاص يزداد حينما يظل يقظا ، وكذلك حينما تتوقف التأثيرات الخارجية عن نشاطها الوظيفي بالنسبة له . (٢١)

وكان سيزان يقول بأنه «من خلال التركيز والبحث يجب أن يكون الفنان قادرا على تحقيق النظام في حالة الاضطرابات المحيطة به ، والفن هو في جوهره محاولة للوصول إلى مثل هذا النظام التركيبي داخل مجال احساساتنا البصرية» (٢٢) . ويقول فان جوخ «إنني أستغرق بكل قوتي فن التصوير ، إنني مستغرق في اللون . وحتى الآن لقد قيدت حركتي ونشاطي ولكنني لست أسفا على ذلك» . (٢٣)

ويقول أيضا «إن الحائك الذي عليه أن يوجه وينسج جيدا العديد من الخيوط الدقيقة ليس لديه وقت كي يفلسف هذه العملية ، ولكن عليه أن يستغرق في عمله» . (٢٤) وأيضا «لا أريد أن استعجل نفسي . . فليس هذا امرا طيبا ، ولكنني يجب أن أعمل في هدوء تام بطريقة منظمة وتركيز وإيجاز شديدين أيضا» (٢٥) . إن عملية التركيز هي عملية شديدة الأهمية في فن التصوير مثلما هي هامة أيضا في الفنون الأخرى . وهي تمثل نشاطا إبداعيا سائدا ومسيطرا يطفى على جميع النشاطات الأخرى فسيولوجية كانت أو نفسية . إنها عملية إبداعية واعية يقوم بها المبدع فيحشد لها كل طاقاته الذهنية والدافعية والجسدية وهي عملية موجهة نحو هدف . ومتواصلة رغم العقبات ، إنها تتعلق بحركة وغو وارتقاء الأفكار والمفاهيم والتصورات ، وهي وسيلة المبدع للقيام بعمليات فرعية أخرى أثناء نشاطه كاختيار اللون وتحديد المساحات والسعي نحو أجود

التكوينات والقيام بعمليات الحذف والإضافة والتقويم والتنفيذ والوصول للأفكار الجديدة وغير ذلك من النشاطات .

تكوين التصورات :

التصور هو صياغة المفاهيم أو المعاني الكلية وإدراكها، أو هو تكوين المفهوم أو الفكرة العامة . (٦٦)

والتصورات تنبثق من عمليات الإدراك، وتتحرك الأفكار الخاصة بها في أشكال عقلية تجريدية (٦٧) ويقول ماتيس: «على الفنان أن يبحث عن التصورات ذات الكفاءة التي تتحول من خلالها حقائق الطبيعة إلى فن . والألوان والخطوط هي قوى فعالة، وسر الإبداع يكمن في الاستخدام المتوازن لهذه القوى» . (٦٨) ويقول أيضا: «إنني أعمل من خلال مشاعري ويكون لدى التصور في رأسي وأريد أن أحققه، وأستطيع في الغالب دائما أن أعيد ادراكه ولكني أعرف أيضا متى يجب أن ينتهي» . (٦٩)

ويقول سابارتيز: «إن عقل بيكاسو يتميز بالقدرة على افتراض التصورات وفي نفس الوقت القيام بتدميرها ثم صياغة تصورات جديدة» . (٧٠) وكان انجرز يقول: «إن على المصور أن يضم لوحته كلها في رأسه قبل تنفيذها» . وكان يقول أيضا «إن أطول فترة يقضيها المصور البارع هي التي يقضيها في التفكير في لوحته فتصوير اللوحة ذهنيا هو جزء كبير من العملية التي تلخص في إيجاد شكل لها» (٧١) . ويمكننا القول بوجود نوعين أساسيين على الأقل من العلاقة بين الفنان والتصور، أو بالأحرى نوعين من النشاطات الخاصة التي يقوم من خلالها الفنان بتحقيق تصورات وهى :

- ١ - النوع الأول وفيه يبدأ الفنان بتصور شبه واضح وينتهي منه بالتحقيق الكامل، أو التقريبي للتصور مع حدوث عديد من التغيرات والتحويلات لمكونات التصوير أثناء عمليات التحقيق، وقد تكون هذه التحويلات جذرية أو هامشية، ويمكن اعتبار إبداع بيكاسو للجيرنيكا مثالا واضحا على هذا

النوع من التصورات.

٢ - النوع الثاني وفيه يبدأ الفنان بالانفعال وينتهي ببلورة التصور، ويكون تقدمه فيه شيئا فشيئا، وأثناء ذلك تتكون اللوحة وتتضح العلاقات. وقد عبر بول كلي عن هذا النوع من النشاط فقال: أن تبدأ بما هو صغير تماما هو أمر مثير لعدم الاستقرار، لكنه ضروري في نفس الوقت، إنني أكون كالطفل حديث الولادة لا يعرف شيئا عن أوروبا على الإطلاق، بدائي تماما وفي حالة جهل بالشعر والشعراء، ثم أحاول أن أفعل أو أقوم بشيء شديد التواضع، وأفكر في شيء صغير جدا، وسوف يكون قلبي قادرا على وضعه على الورق دون تكتيك متميز. إن كل ما احتاجه هو لحظة ميمونة مبشرة كي يتم انجاز هذا الشيء الصغير المركز بسهولة. إنه يكون بالغ الصغر لكنه تعبير عن نشاط حقيقي. ومن خلال تكرار النشاطات الصغيرة المتسمة بالخصوصية فإن عملا حقيقيا كبيرا سوف يبرز في النهاية دون شك، وسوف يكون القاعدة لاكمال العمل، فعندما يتم اكتشاف شيء صغير خاص لكنه يتسم بالقوة والرسوخ فإن الأسلوب يتم إبداعه. (٧٢)

إن التصوير قد يكون واضحا منذ البداية وقد يتضح أثناء العمل وقد ينتقل الفنان كثيرا من حالات الوضوح إلى حالات الغموض أو العكس، لكن في كل حالة من هذه الحالات لابد من وجود تصور ما يحدد للفنان ما يجب عليه أن يفعل وكيف يمكنه أن يتقدم أو يقوم بالخطوة التالية في عمله.

١٠ عمليات التلوين (أو الحس التلوييني) :

اللون هو أهم المكونات الأساسية لفن التصوير إن لم يكن أهمها على الإطلاق، بل لقد وصل الأمر لدى بعض المصورين مثل ديلاوني Delounay إلى أن يقول بأن اللون فقط هو الشكل والموضوع، (٧٣) ولدى البعض الآخر مثل كلي إلى القول «إنني مصور، أنا واللون شيء واحد» (٧٤). وأكد سيزان على أنه: «عندما يتوفر للون ثراؤه يحصل الشكل على اكتماله». (٧٥) ويتحدث فان جوخ عن قوة معينة للون تستيقظ بداخله أثناء قيامه بالعمل وتكون مختلفة وأقوى من كل

ماكان يشعر به من قبل، (٧٦) وقال بأن «الملون هو من يستطيع أن يرى اللون في الطبيعة ويعرف على الفور كيف يحلله، ومن ثم يمكنه أن يقول لنفسه - على سبيل المثال - إن هذا الأخضر الرمادي هو أصفر مع أسود وأزرق وهكذا» (٧٧). وقال الفنان محمود سعيد «ولذلك نجد أن أكثر الاكتشافات التي رسمتها للوحات مرسومة بالألوان. لا القلم. أنا أبداً باللون لاني لاأرى الخط، أرى اللون فقط، هذه فكرة وجدها عند ميزان واقتنعت بها». (٧٨)

ويؤكد بيكاسو على أن الفنان يعمل في الواقع من خلال ألوان قليلة، ولكن مايعطي الايهام بكثرتها أو تعددها هو أنه قد تم وضعها في أماكنها المناسبة». (٧٩) أما ماتيس فقد قال: «أنني استخدم الألوان كوسائل للتعبير عن انفعالي وليس لنسخ الطبيعة، وإنني استخدم أبسط الألوان وأنا لا أقوم بتحويلها بنفسي، ولكنها العلاقات فيما بينها هي التي تحدث تغييرا. ويكون الأمر الهام هو تعزيز الفروق والكشف عنها، ولاشيء يمنع من التكوين بألوان قليلة مثل الموسيقى التي تبني على أساس سبع نوتات فقط». (٨٠) وتاريخيا فإن هناك شبه اتفاق على أن أول من اهتم بدراسة الألوان دراسة علمية هو السير اسحق نوتون I. Newton عند نهاية القرن السابع عشر عندما قام بجعل شعاع من الضوء يمر من عدسة منشورية وظهر له - بطريقة عامة - أن شعاع الشمس يتكون من سبعة اشعاعات ملونة هي على التوالي البنفسجي، والنيلي، Indigo والأزرق، والأخضر، والأصفر، والبرتقالي، والأحمر، وأنه إذا جعلنا قرصا أو اسطوانة وضعت عليها هذه الألوان السبعة تدور بسرعة كبيرة فإنه يتكون احساس في العين بأن الأسطوانة بيضاء. وهذا ما أدى به إلى الوصول للنتيجة التي أصبحت معروفة بعد ذلك، والتي تؤكد على أن اللون الأبيض يتكون فعلا من ألوان الطيف السبعة». (٨١) وتشير الحقيقة السابقة أيضا إلى أن لون الشيء يعتمد إلى حد كبير على الضوء الذي يسقط عليه، فلون الشيء يرجع أساسا إلى حقيقة أنه يمتص كل الألوان إلا لونه الذي يقوم بعكسه، فالجسم الأبيض لا يمتص أي ضوء ومن ثم فهو يتلبس بلون الضوء الساقط عليه، والجسم الأحمر يمتص كل الألوان ماعدا الأحمر أما الجسم الأسود

فيمتص كل الأصواء لكن الحقيقة الأكثر دلالة كما يقول ماكنتزي A.E. McKenzie وهو عالم فيزياء بجامعة كامبريدج- «إن الإحساس بالأبيض يمكن أن ينتج ليس فقط بواسطة كل ألوان الطيف معا، ولكن أيضا بواسطة ثلاثة ألوان فردية أساسية هي الأحمر والأخضر والأزرق ومن خلال مزجها معا بنسب معينة». (٨٧) وكما ذكرنا فإن السير إسحق نيوتن قد اعتبر الألوان الأولية أو الأساسية هي ألوان الطيف السبعة، وكذلك فعل استوالد W.p. Ostwald. أما مانسل A.H. Munsell فقد اعتبرها خمسة فقط. ولكن أيا كان العدد فإن هناك ثلاثة ألوان أساسية على الأقل كما يقول شورارز Schwarz بالنسبة للمصورين هي الأصفر والأحمر والأزرق وهي غير قابلة للانقسام. فالأصفر يصعب الحصول عليه من خلال صبغات لونية أخرى، وكذلك الأحمر وكذلك الأزرق. هذا بالإضافة إلى أهمية الألوان الأخرى، وعموما هناك ثلاث خصائص مميزة لكل الألوان هي:

- ١ - الهوية: Hue وهي الخاصية التي تميز أحد الألوان عن الألوان الأخرى مثلا: خاصية الاحمرار في اللون الأحمر والأخضرار في اللون الأخضر وهكذا.
- ٢ - النغمة: Tone أو الإضاءة Lumnosity أو النصبوع Brightness أو القيمة Saturation وهي تتعلق بدرجة الإضاءة أو الظلمة في أي لون من خلال مدى وجود أو غياب اللون الأبيض أو اللون الأسود. وكلمة «النغمة» هي أنسب الكلمات لوصف هذه الخاصية.
- ٣ - التشبع: Intensity أو الكثافة: فكلما كان اللون أقوى وأشد نصوعا وإشعاعا كان ذلك دليلا على شدته وكثافته. وعند ذروة التشبع يوصف اللون بأنه كثيف (أي لا يمكن أن يكون أكثر من ذلك)، وأي إضافة يمكن أن تساهم في تعميق نغمته (الأبيض والأسود). ولكن هذا سترتب عليه فقدانه لكثافته من خلال النصبوع المضاف إليه، إن كثافة أي لون هي عبارة عن المسافة التي يكون عليها بالنسبة لمقياس محايد من الأبيض والأسود. (٨٧)

هذه فكرة سريعة عن الألوان ولن نتطرق إلى الحديث المفصل عن كيميائية

اللون، وأعمليات الإدراك الفسيولوجي له كما اهتم بها العلماء أمثال يونج T. Young وهلمهولتز H.V. Helmholtz وغيرهما.

الشيء الذي يعنينا أكثر هو الدلالة السيكلوجية للون، ثم الأكثر أهمية دلالات اللون بالنسبة للمصور، فاللون عنصر أساسي من عناصر التكوين وأبسط معانيه كما يقول لوفينفلد V. Lowenfield هو أنه خاصية مميزة، فاللون إحدى الخصائص الأساسية للأشياء. فالعشب أخضر والسماء زرقاء والورقة بيضاء وهكذا، ولكن العلاقة بين الألوان والأشياء لا تكون بمثل هذه البساطة لدى الفنان فكما زاد تعقد هذه العلاقة اكتسبت أبعادا رمزية ودلالات فنية أكثر، ومع تزايد الرغبة في رؤية وملاحظة اللون فإن الخاصية اللونية المرتبطة بالأشياء وعلاقات الألوان ببعضها البعض تصبح أكثر تمايزا من خلال جودة وتنوع العلاقات البصرية. (٨٤)

وقد قام جريفيث بتلخيص نتائج دراسات على آلاف الأشخاص اتضح منها أن الألوان الساخنة: الأصفر، البرتقالي، الأحمر هي ألوان إيجابية، عدوانية مثيرة، تبعث على عدم الاستقرار بالمقارنة بالألوان الباردة كالأزرق، الأخضر والبنفسجي فهي ألوان سلبية، منعزلة، متحفظة، مسكنة وهادئة، وإن غطت تفضيل الألوان وفقا للألوان النقية كالتالي: الأحمر، الأزرق، البنفسجي، الأخضر، البرتقالي، الأصفر، وإن الألوان النقية يتم تفضيلها على الظلال والدرجات اللونية الخفيفة عندما تستخدم في نطاقات أو مساحات صغيرة وأنه في المساحات أو النطاقات الكبيرة يتم تفضيل الظلال والألوان الخفيفة على الألوان النقية. (٨٥) ومرة أخرى نؤكد على أن اللون هو المكون الأساسي في فن التصوير، وكما يقول ماتيس «عندما نقول إن اللون أصبح ثانية معبرا أو تعبيريا معناه أن نكتب تاريخه». فلوقت طويل اعتبر اللون مكمل للرسم، فرافايل Raffael ومانتينا A. Mantegna أو دورر A. Durer مثلهم مثل كل مصوري عصر النهضة كانوا يكونون أو يبتنون رسوماتهم أولا، ثم يضيفون إليها الألوان، وقد كانت هناك أسباب لأن يسمى انجرز Angers بالصيني المجهول في باريس لأنه

كان أول من استخدم الألوان بجساسة، محلدا إياها دون أن يحرفها أو يشوهها، ومنذ ديلاكروا حتى فان جوخ بصفة خاصة وعبر الانطباعيين الذين اضاءوا الطريق، وسيزان الذي أعطى دفعة محددة واضحة للون، وأدخل الأحجام الملونة يمكن للمرء أن يتبع مظاهر التقدم المختلفة العديدة التي حدثت للون ولقوته الانفعالية المؤثرة (٨٦). وكما يقال شوارز في القرن التاسع عشر حلت نظريات الألوان والاهتمام بالبصريات محل التشريح والمنظور باعتبارهما مركز دراسة الفنان واهتمامه وقد كان اللون وأساليب التصوير هما محور التغيرات التي حدثت في المائة سنة الأخيرة. وأعتقد أن سبب هذا هو أن الأصالة قد أصبحت هي الخاصية التي يكافح الفنان المعاصر من أجلها دون غيرها بصفة خاصة (٨٧).

لقد حل اللون محل الخط أو بالأحرى حصل على استقلاله عنه، وأصبحت هناك تكوينات باللون فقط وأصبح اللون أيضا وسيلة لبناء الشكل، وأصبح هدفا في حد ذاته. وكما يقول فان جوخ فان «الكثير بل كل شيء يعتمد على ادراكي للتنوع المائل للنغمات اللونية بدرجاتها المختلفة. إن الألوان تعبر عن شيء ما بذاتها ولا يستطيع المرء أن يعمل بدون هذا. وعليه أن يستفيد من الجمال الكامن فيها». (٨٨)

(١١) عمليات التكوين الشامل (أو الحس التكويني)

التكوين الشامل هو إحداث الوحدة والتكامل بين العناصر المختلفة للعمل من خلال عمليات التنظيم، وإعادة التنظيم، والتحليل، والتركيب، والحذف، والأضافة، والتغيير في الأشكال والدرجات اللونية، وقيم الضوء والظل والمساحات، وغير ذلك من المكونات. وكما يقول رسكن Ruskin. «ببساطة وحرفية فإن التكوين يعني وضع أشياء عديدة معا، بحيث تكون في النهاية شيئا واحدا. وطبيعة وجود كل من هذه العناصر يساهم مساهمة فعالة في تحقيق العمل النهائي الناتج. وفي التكوين لا بد من أن يكون كل شيء في موضع محدد ويؤدي الدور المطلوب والنشط من خلال علاقته بالمكونات الأخرى» (٨٩). فالوحدة أو

التكامل في العمل الفني - أي التكوين - هو تآلف وتعاون كل الخصائص الضرورية كالخط والمساحة واللون والضوء. . . الخ في إحداث تلخيص كلي تكون كل العناصر التكوينية فيه متفاعلة في نمط واحد منسق. إن غرض التكوين هو الوصول إلى النمط المتناسق المتماusk (٩٠). والتكوين - لدى ماتيس - هو فن التنظيم بطريقة زخرفية للعناصر المختلفة التي تكون متاحة للمصور للتعبير عن مشاعره (٩١). والتعبير «طريقة زخرفية» يتناسب أكثر مع الطريقة الوحشية في الفن التي تبناها ماتيس وأبدع فيها، والتي تؤكد على حيوية اللون وتدفعه وحرارته، وقد لا يكون مثل هذا التعبير مناسباً فيما يتعلق بمدارس فنية أخرى.

«إن قيمة العمل الفني تتمثل في التنظيم للعناصر التصويرية من خط وكتابة وسطح ولون. فالاهتمام إذن ينصب على ماهو كامن وفريد في التصوير (أي على ما لا يمكن إيضاحه أو إدراكه على أي نحو آخر)» (٩٢). وقد كان سيزان يقول بأن «عملية التصوير الفني لا تعني نقل الهدف نقلاً جامداً، بل تعني فهم التناسق بين مختلف العلاقات ووضعها على اللوحة على شكل سلم أنغام في ذاته، عن طريق تنمية هذه العلاقات تبعاً لمنطق جديد أصيل. فعمل اللوحة معناه تشكيلها» (٩٣). ويؤكد بول كلي على أهمية عمليات التكوين قائلاً بأن «اللوحة تتقدم تدريجياً من خلال أبعاد عديدة وهامة، وليس من المناسب الإشارة إليها بعد ذلك على أنها عملية تركيب أو بناء، بل يجب أن نعطيها اسم التكوين» (٩٤). ويشير أرنييم إلى «أن ديناميات التكوين سوف تكون ناجحة فقط عندما تكون حركة كل جزء فيها متناسبة منطقياً مع الحركة الكلية للتكوين. فالعمل الفني يكون منظماً حول موضوع دينامي سائد ومنه تشع الحركة إلى النطاق الكلي للعمل» (٩٥).

والتكوين الجيد يجب ألا يشتت العين من خلال عدم الاستقرار لبعض مكوناته، أو من خلال نقص التوازن فيه. ففي الأعمال الفنية المكتملة تتفاعل كل العناصر مع بعضها البعض، إنها تتماusk من أجل تكوين وحدة لها قيمة أكبر من مجرد تجميع هذه العناصر (٩٦). وقد أشار رسكن إلى أن هناك العديد من

أنواع التكوينات التي يمكن أن يعتمد عليها الفنان أثناء عمله ، وهذه الأنواع هي في الواقع مبادئ أو قوانين للتكوين أكثر منها فئات منفصلة أو مستقلة . ومن أهم المبادئ أو القوانين التكوينية التي أشار إليها رسكن ما يلي :-

١ - قانون الأساسية أو الأهمية : Law of Principality فالشيء البارز أو الكبير في التكوين غالبا ما يكون مسؤولا عن الوحدة أي أن على الفنان - وفقا لرسكن - أن يحدد ملمحا أو شكلا واحدا يكون أكثر أهمية من الأشكال الأخرى ، ثم يقوم بتجميع هذه الأشكال حول الشكل الكبير واخضاعها له .

٢ - قانون التكرار : Law of Repetition وهو يقوم على أساس خلق نوع من التعاطف أو الترابط بين مكونات اللوحة من خلال جعل بعض هذه المكونات مجرد صدى أو تكرار أقل أهمية لمكونات أخرى يتم التأكيد عليها كما فعل تيرنر في إحدى لوحاته حين رسم إحدى سفن الصيد باللون الأحمر ، ورسم سفينة أخرى باللون الأبيض وعلى الشاطئ رسم نوعا من السمك أحمر اللون ونوعا آخر أبيض اللون وهكذا ، وقال رسكن بأن هذا القانون عادة ما يكون موجودا في عقل الفنان القائم بالتكوين أكثر من قانون الأساسية أو الأهمية .

٣ - قانون الاستمرار : Law of Continuity ويتم من خلال إعطاء بعض التابع والاستمرار المنظم لعدد من الأشياء الأكثر أو الأقل تشابها ، ويكون هذا التابع أكثر إثارة للاهتمام عندما يرتبط ببعض التغير التدريجي في طبيعة الموضوع أو في جانب منه . ويؤكد هذا القانون على فكرة الحرية الفردية للمكونات ، ويوحى بقدرتها على الإفلات من القواعد ، لكنه رغم ذلك يتفق إلى حد كبير مع التصور المعروف عن المنظور .

٤ - قانون التقويس : Law of Curvature أي أن الأشكال الموجودة في اللوحة عادة ما تخضع لنوع معين من المنحنيات أو الأقواس التي يمكن رسمها لتوضيح وتحديد الأشكال البارزة فيها . وقال رسكن بأن المنحنيات أكثر جمالا من الخطوط المباشرة ولذلك فإن من الضروري لتكوين الجيد أن تكون

مكوناته بقدر الإمكان على شكل منحنيات بدلا من كونها خطوطا مستقيمة أو زوايا.

٥ - قانون التضاد أو التقابل: Law of Contrast ويعني به النغم الخافت والمرتع في الموسيقى، والتقابل بين الألوان المختلفة خاصة الأبيض والأسود في فن التصوير وكذلك التقابل بين الأنواع المختلفة من الخطوط كالمنحنى والمستقيم مثلا.

٦ - قانون التغير المتبادل Law of Interchange وهو يؤكد على وحدة الأشياء المتعارضة باعطاء كل منها دورا أو مساهمة في طبيعة وحركة الأشياء الأخرى. فالتغير في لون أو حركة أو شكل أحد المكونات يصحبه تغير ضروري في المكونات الأخرى.

٧ - قانون الاتساق: Law of Consistency رغم الاختلافات التي قد تكون كبيرة بين مكونات اللوحة من أشكال وألوان فالاقسام الفرعية التابعة لها يجب أن تظهر ميلا واضحا للتجمع المنسق.

٨ - قانون التناغم: Law of Harmony اللوحة الجيدة هي تجريد للحقائق الطبيعية، ولا يستطيع الفنان تمثيل كل ما يريد تمثيله، ولكن عليه الإيجاز والاختصار. وما يؤكد عليه رسكن هنا هو تناغم الألوان والأشكال واللمسات اللونية مؤكدا أكثر على أهمية النغمات اللونية وعلى أهمية التناغم فيها بينها.

٩ - قانون الإشعاع: Law of Radiation أكد رسكن هنا على أهمية تجمع الخطوط واتجاهاتها لتكون مجموعات خاصة متميزة منها، وأكد على أهمية تناسق أو تناغم الخطوط من خلال علاقتها البسيطة والمعقدة. إن قانون الإشعاع يؤكد على أهمية الوجود الواضح القوي للانسجام المتناغم في التحرك من جزء معين من اللوحة إلى أجزاء أخرى. ولذلك فإن له أهمية كبيرة في تكوين الأشكال (١٧). والشيء الجدير بالملاحظة هو أن رسكن كان

مهماً أساساً بالحديث عن التصوير الطبيعي . وقد لا تكون بعض هذه القوانين كافية لتفسير حركة التصوير في القرن العشرين . فقد كان رسكن معنياً أساساً بالحديث عن الفن الكلاسيكي والفن الطبيعي في نهايات القرن التاسع عشر فهل يمكن أن تنطبق هذه القوانين على حركات فنية أخرى تبعد كثيراً عن التمثيل ، وتلجأ إلى التجريد بدرجاته وأنواعه المختلفة ؟ .

نحن نرى أن الكثير من قوانين رسكن مازالت صالحة للاستخدام مع بعض التطويع على الكثير من الأساليب الفنية المعاصرة التي ظهرت في القرن العشرين . وهناك دراسة أخرى أكثر حداثة عن أشكال أو أنماط التكوينات قام بها رودروف L. Rudrouf ، ويميز فيها بين الأنواع التالية من التكوينات :

١ - التكوينات الانتشارية Compositional Diffuses

أو تكوينات الانتشار : وفيها تكون الوحدات موزعة بطريقة متجانسة ومنظمة دون مركز للاشعاع أو نقطة للتركيز أو التأكيد كما في حالة بوش H. Bosch ، وبروجل P. Bruegel والتصاوير الفارسية الدقيقة أو المصغرة .

٢ - التكوينات الإيقاعية Compositions Scandeuses

وهنا يوجد إيقاع فراغي ، أو إيقاع في التوزيع النسبي للمساحات وهيراركية لنقاط التركيز وقد قسم رودروف هذا النوع إلى

أ - التكوينات المحورية Axial Compositions

وفيه تنتظم المكونات حول محور مركزي خاص بالشكل الرئيس أو مجموعة الأشكال الرئيسة التي تركز على عدد من المحاور .

ب - التكوينات المركزية Central Compositions

حيث تشع المكونات أو تصدر أو تتعلق بنقطة مركزية للجاذبية .

ج - التكوينات القطبية Polarized Compositions

وتتكون من شكلين متقابلين أو مجموعتين من الأشكال المتقابلة توجد بينهما علاقة ديناميكية (٩٨) .

ونحب أن نؤكد في النهاية على أن هناك تكوينات تتم بالخط فقط مركزة على الشكل، وتكوينات تتم باللون فقط وتقوم بالتركيز على تدرجات النغمات والكثافات اللونية، لكنها تخلق في النهاية أشكالاً، سواء كانت أشكالاً طبيعية أو هندسية متخيلة أو واقعية، لكن الشيء الجدير بالتنويه هو أنه في عديد من الأعمال الفنية تتفاعل الأشكال والألوان في تكوينات فنية متماسكة مؤكدة على أهمية اعتماد كل منها على الأخرى. فهناك تكوينات بالخط، وتكوينات باللون، وتكوينات بهما معاً، لكن هناك أيضاً الأكثر أهمية بالنسبة لنا العمليات السيكلوجية التي تقوم باكتشاف هذه التكوينات وتشكيلها وتنفيذها مؤكدة على أهمية الوحدة والتفاعل والاتساق الكامل بين مختلف العناصر، أو المكونات المساهمة في التكوين الكلي، ومستفيدة أثناء ذلك بل ومعتمدة اعتماداً أساسياً على عمليات التنظيم وإعادة عمليات التنظيم الجشططنية المعروفة وعلى غير ذلك من العمليات السيكلوجية المختلفة أيضاً.

إن العرض السابق يوضح لنا أن الفنان لا يعمل هكذا دون ضوابط أو قوانين، بل هو يفكر من خلال قواعد وأسس تعطي لعمله في النهاية صفة الاستقرار والتماسك وهذا لا يتناقض بالطبع مع كون الفنان المبدع يبتعد كثيراً عن القواعد ويتجاوزها لكي يخلق قوانينه الخاصة به، لكن هناك - أولاً وقبل كل شيء - أسساً وقواعد مشتركة متفق عليها، تعد نقاط انطلاق ومنها يتحرك العقل الإبداعي بحرية شديدة.

١٢ - عمليات الفلق أو صعوبات التفكير :

تحدث مدرسة الجشططت عن عدم القدرة على الوصول إلى جشططت جيد، وذلك الشكل الإدراكي الذي يفتقد شيئاً ما يحتاجه كي يتم إغلاقه أو إكماله ويجعله مستقراً. وتحدث بارتليت F. Bartlett عن الثغرات في المعلومات. فالفرد قد يكون لديه معرفة ببعض عناصر الموقف لكن تنقصه المعلومات عن العناصر الأخرى التي يجب أن تتفاعل معها أو تأتي بعدها. وعلى التفكير هنا أن يقوم بعمليات توليد واستخلاصات جديدة بما يتفق مع طبيعة المادة التي يدور

حولها التفكير. ويقول برلين إن مثل هذه المفاهيم هي مفاهيم وصفية ومجازية إلى حد كبير، ونحن نحتاج إلى معرفة ماذا تكون الثغرة، وكيف يتعرف المرء عليها؟ وما الذي يجعل إحدى الثغرات تسيطر على الأخرى أو على غيرها من الثغرات، وتكون أكثر بروزا ووضوحا؟ وذكر برلين أن بعض الباحثين تحدث عن مفهوم الإحباط مثل كلاباريد Claparede الذي قال بأن التفكير يبدأ التساؤل الذي هو عبارة عن حاجة ومثلا لحالة من حالة الفشل في التوافق وقد اعتبره معبرا عن حاجة، ومثلا لحالة من اضطراب في التوازن. وحيد برلين استخدام مفهوم الصراع هنا مؤكدا على أهمية ما ذكره دنكر K. Dunker عند حديثه عن حل المشكلات من أن الصراع لا يعمل على بداية نشاط التفكير فحسب، لكنه أيضا يقوده في سيره. وقد ذكر أن التفكير يتقدم من خلال تعاقب أو تتابع التفسير وإعادة التفسير للموقف المشكل، وتحليل الموقف هو وفقا لدنكر تحليل أساس الصراع (أي تحليل لعدم كفاءة حل ما مقترح من خلاله نستثار المتاعب). أما التفكير الناجح فيحدد ويستبعد عناصر الصراع المختلفة(٩٩).

وتظهر حالات الصراع هذه وصعوبات التفكير مع تزايد استغراق المبدع في العمل. فالجهد أو الممارسة الزائدة لبعض النشاطات كما يذكر طومسون تحدث حالة من التصلب والإجهاد الزائد(١٠٠). وقد تحدث هذه العمليات نتيجة لفشل المبدع في الوصول لأفكار إبداعية جديدة. وقد تحدث بسبب نقص المعلومات أو عدم توفر الإمكانيات وما يصاحب ذلك من ارتفاع في التعب، والهموم، والكآبة، وخيبة الأمل، والإخفاق، والشعور بالعجز. يقول فان جوخ في أحد خطباته «من مصادر خيبة الأمل المستمرة التي ظلت تراودني زما طويلا أن رسوماتي ليست هي بالضبط ما أريدها أن تكون. فالصعوبات حقا كثيرة وكبيرة لا يمكن التغلب عليها مرة واحدة وكى نحرز تقدما هو عملية بطيئة. إن العمل لا يتقدم بالسرعة التي يريدها المرء أو يتوقعها الآخرون، ولكن عند التصدي لمثل هذه المهمة فإن الضروريات الأساسية المطلوبة هي الصبر والصدق والإخلاص، وفي الحقيقة لا أفكر كثيرا في الصعوبات، لأن المرء، لو فكر فيها كثيرا فإنه إما أن يذهل أو

يضطرب ويتشتت» (١٠١).

لكن الحقيقة هي أن فان جوخ كان يفكر كثيرا في الصعوبات المادية والفنية، وخطاباته زاحرة بالتبرم والضجر والشكوى لكن وفي نفس الوقت محاولة التخلص منها وتجاوزها بل والاستفادة منها فهو يقول في خطاب آخر لأخيه ثيو «دعني أخبرك أن عدم الرضا عن الأعمال الرديئة وفشل المحاولات وصعوبات التكنيك يمكن أن تجعل المرء في حالة من الكآبة القاتلة، وأستطيع أن أؤكد لك أنني أشعر أحيانا بخيبة أمل مريرة عندما أقارن نفسي بفنان مثل ميليه الذي استطاع أن يكون هو نفسه أثناء عمله وليس شخصا آخر. ومن أجل القضاء على اليأس والكآبة ليس على المرء أن يجلس ويستريح بل عليه أن يكافح ضد آلاف من مظاهر النقص والعيوب والأخطاء الممتزجة بالشك في أنه سوف يقهرها، كل هذه هي السبب في أن المصور ليس سعيدا دائما» (١٠٢). إن عمليات الغلق وصعوبات التفكير قد تكون راجعة إلى صعوبات سيكولوجية أو متاعب اجتماعية، أو نقص في الرؤية أو حاجة إلى مزيد من الوضوح والمعلومات أو نتيجة لحالة الاجهاد العصبي والفسيولوجي، وقد تكون نتيجة لكل ما سبق ولا بد للفنان كي يستمر عمله من أن يتخلص منها ويتجاوزها.

١٣ - عمليات الاسترخاء :

المقصود بهذه العمليات تلك النشاطات التي يقوم بها المبدع من أجل تغيير اتجاه الرؤية، وبحثا عن مزيد من البلورة والوضوح للتصور. وهي تتفق كثيرا مع ما هو معروف في التراث السيكولوجي باسم الدوران حول العقبة أو ما يسمى، بتعبير آخر، بالمرونة والتخلص من القصور الذاتي، والسعي نحو الأصالة. ومرة أخرى يتحدث فان جوخ عن هذه الحالة فيقول «إن الفنان يكون واعيا بالعصبية وبالجفاف في عمله مما يعد أمرا معاكسا تماما للسكينة واللمسة المتسعة التي يناضل من أجلها، وإذا ما أنفق المرء جزءا كبيرا من وقته في اكتساب اتساع اللمسة هذه فإن ذلك قد يجعله يشعر بالاستئثار والقلق العصبي والتهيب كما يشعر في أيام الصيف قبل ظهور العاصفة الموحشة. إن ذلك الشعور مازال لدي حتى الآن،

وعندما يهاجمني فإنني أغير عملي من أجل القيام ببداية جديدة، وهذا التعب أو الضيق الذي يكون موجودا لدى الفنان في بداية عمله قد يترك آثاره السيئة على العمل، لكنني لا آخذ هذا على أنه أمر غير مشجع، وذلك لأنني لاحظته لديّ ولدى الآخرين. ثم إنك تستطيع أن تتخلص منه بعد ذلك ولو أن هذا يتم ببطء وصعوبة» (١٠٣).

إن عملية تغيير النشاط الذي يعاق لأي سبب من الأسباب قد يترتب عليها وصول المصور إلى اللون الذي يريد، إلى العلاقة اللونية التي يبحث عنها، أو إلى الشكل المرغوب فيه نتيجة لعمليات تجديد الإدراك والحصول على معلومات أو استبصارات جديدة. إن ما يقوم به المبدع هنا ليس سلبية أو اعترافا منه بعدم القدرة على اكمال العمل، بل هو ممارسة لبعض أساليب المناورة التي علمتها الخبرة له، وتسمح عمليات الاسترخاء هذه التي يقوم بها بحدوث عمليات تبدد للكف المتراكم نتيجة للأجهاد العصبي أثناء عملية تحقيق الأفكار والتصورات. وقد تستقبل حواسه خلال هذه الفترة بعض الهاديات والمنبهات الجديدة مما يتيح له الفرصة بعد ذلك لأن يعود إلى عمله ويقوم بإكماله.

١٤ - وضوح الأفكار والتصورات :

حديثنا عن أهمية الإرادة والمران والتدريب واكتساب المهارات والخبرات في فن التصوير لا يعني تأكيدنا على أن العملية هي عملية ميكانيكية أو خاضعة تماما للضبط الإرادي من الفنان. فهناك - دون شك - بعض الخصائص اللاإرادية للعملية الإبداعية. واللاإرادية هنا لا تختلط في أذهاننا بالمعاني والمفاهيم التحليلية النفسية خاصة مفهوم اللاشعور، بل نحن نؤكد على أنه مع مزيد من الاندماج في العمل، ومزيد من الاهتمام والاستغراق والبحث والاستكشاف والمعرفة، وتغيير وجهة النظر والتفكير الأصيل المرن يمكن للفنان - مع ما يصاحب ذلك من توتر وقلق وصعوبات عقلية ووجدانية - أن يصل عندما يغير من سياق توجهه الذهني، وعندما يقلل من آثار التعب المتراكم نتيجة للضغط والجهد المكثف لجهازه العصبي وجهازه العضلي وأجهزة جسمه الأخرى، وأن يرى الأمور بطريقة

جديدة بعد تبدد الكف المتراكم . وهذا هو ما أطلق عليه العديد من الفنانين أو الباحثين في مجالات الإبداع المختلفة أسماء مثل الوحي ، الاستبصار ، الإلهام ، الخلدس ، الإشراق ، التوتر ، المصادفات السعيدة (١٠) .

فالإلهام - إن صح وجود ما يسمى بهذا الاسم - نادرا ما يكون القصة الكاملة للمخلوق الفني . وقد أكد ريبو T. Ribot بأن الإلهام لا يقدم أبدا عملا منتهيا ، وهو لا يحدث إلا لأولئك الذين انشغلوا فعلا في نشاط خلاق دون أن ينتفعوا من الإلهام ، فهو يأتي لأولئك الذين كرسوا وقتا وجهدا للوصول إلى السيطرة التكنيكية على الوسط الفني الذي يتخذونه أداة لهم ، كما أن هؤلاء لابد من أنهم أعملوا فكرهم في مشكلة ما يمكن أن يوضح معالمها الإلهام عندما يأتيهم ، فالإلهام في عمومه يفترض مقدما - كما يقول ريبو فيضا من المواد المتوفرة وتجربة متراكمة ومعرفة (١٠) ، وقد أكد سيف وانلي على أن الفنان يجب «أن يكون لماحا . . يعني أن يعرف كيف يستغل الحدث المفاجيء . . . مثلا كنت أشتغل في لوحة وحدث أن حاولت إزالة أحد الألوان فاذا بعملية الإزالة يترتب عليها لون لم أكن أتوقعه ولا أقصده ، لكن تبين لي في الحال أنه يمكن استغلاله . . . في «صورة الكؤوس» مثلا كنت أحاول إزالة اللون البني فظهرت من أثر هذه العملية نفسها قيمة جديدة للأصفر الأوكتر أبقيت عليها» (١٠٦) وتحدث سلفادور دالي عن لحظات المعجز عن إكمال اللوحة والشعور بالضيق والقلق والإجهاد نتيجة لذلك ثم اكتمالها فجأة نتيجة حدوث تغير مفاجيء في سياق تفكيره أو نتيجة مساعدة قدمها له شخص آخر ، وهي تكتمل بعد ذلك بسرعة للدرجة أنه يخاف من أن يلمسها بعد ذلك بفرشاته حتى لا يدمر اكتمالها ، وقد سمي هذه اللحظات باسم لحظات الاستبصار . وقال دالي أيضا : «متعتني هي الكشف عن الحقائق بأسلوبي الخاص في التصوير ، وأيضا من خلال فشلي العارض المؤقت» (١٠٧) . وكما أكد جيزيلين B. Ghiselin فإن الجانب الأكبر من المعالجة الضرورية (تجهيز وتنشيط العقل وإعداده للجزء أو الجانب التلقائي من العملية الإبداعية) يجب أن يتم بطريقة واعية وبجهود إرادي بهدف السيطرة على المعرفة المتراكمة ، وتجميع الحقائق

الجديدة، والقدرة على التمييز، وأيضا إعداد الفنان لنفسه لكي يكون مبدعا وتلك عملية شاقة، مجهدة صعبة المرتقى (١٠٨)، والخلاصة هي اننا نؤكد على أهمية الإرادة والقصدية والشعور بالتوجه نحو الهدف، وأيضا مواصلة الاتجاه من أجل حدوث عمليات الإبداع في فن التصوير. لكننا في نفس الوقت لا ننفي وجود جوانب تلقائية أو لا إرادية فيها وإن كانت أهميتها ليست في نفس مستوى أهمية الجوانب الإرادية كما أن لها تفسيرات علمية سيكولوجية وفسيولوجية أكثر اقناعا من التفسيرات التحليلية النفسية أو الميتافيزيقية.

(١٥) عمليات التنفيذ :

يقصد بالتنفيذ تحقيق التصور وتحويله إلى الشكل المادي للموس الخاضع للإدراك البصري والللمس. وهو في هذا السياق يشير إلى عملية بناء اللوحة وتكوينها، وإضافة ما تحتاج إليه من أشكال وألوان، وخلال عملية التنفيذ يمكن أن يظهر الايقاع الشخصي للمصور بطريقة واضحة. فالبعض يعمل بسرعة كما في حالة فان جوخ الذي يقول: «إنني دائما في حى متصلة من العمل» (١٠٩) ويقول أيضا: «وفي الحياة مثل الفن يجب على المرء أحيانا أن يعمل بسرعة وتصميم، وأن يقتحم الأشياء بكل طاقته ويتبع الخطوط أو التخطيطات الرئيسة بسرعة البرق، وليس للتردد أو الشك مكان في ثنايا هذه اللحظات، ولا يجب على اليد أن ترتعش أو العين أن تتوه ولكنهما يجب أن تظلا ثابتتين مركبتين على ماهو أمامهما، ومن ثم فإن على المرء أن يستغرق في عمله حتى يمكنه انجاز شيء ما على القماشة Canvas وفي وقت قصير. شيء لم يكن موجودا من قبل بحيث إنه قد يصعب على المرء بعد ذلك أن يعرف كيف تم له الوصول إلى مثل هذه الأشياء» (١١٠)، هذا بينما يعمل بعض المصورين الآخرين بطريقة مختلفة عموما فإن سرعة حركة اليد وتوقفها والنقاط التي تركز عليها ومدى اطاعتها للرؤية ومرونتها ومدى حساسيتها ومهارتها كل هذه أمور ترتبط بحركة التفكير لدى الفنان ومدى وضوح أفكاره وتصويراته، ومدى خبرته بالفن والمواد التي يتعامل معها وعمليات التقويم، وأيضا حالته الوجدانية والعقلية أثناء العمل، وكما يقول جان

برتليمس: «في اللوحة المصورة بالألوان لا تعتمد القيمة واللون على خصائص وعلاقات العناصر التي تكونها فحسب، بل إنها تعتمد كذلك على الطريقة التي وضعت بها، أي على اللمسات، ومن هنا كان الفرق بين فن التصوير وعملية الدهان العادي بألوان غير متجانسة . . . فاللمسة هي الشيء الذي يسمح لليد بتوصيل حياة الفكرة إلى الموضوع عن طريق الأداة، ويفضل اللمسة تهتز اللوحة أحيانا، وأحيانا أخرى تسطح، وأحيانا ثالثة تظهر كما لو كانت قد رسمت بخميرة غامضة، واللمسة هي التي تعطي القوة الجارفة للوحات فرانز هالز، وروح المرح للوحات روبنز، وعصبية المزاج ومرونته للوحات فراجوناز، ووضوح الفكر للوحات لوتريك، وروح الهديان في لوحات فان جوخ، والمرح في لوحات دوفي، ولا شك في أن هناك من المصورين من يفضلون عوآثار أيديهم، ومع ذلك فإن أشد أنواع التنفيذ هدوءاً وأشدّها تماسكا يكشف عن اللمسة باعتبارها دليل الاتصال الأكيد بين الفنان وموضوع الفن» (١١١).

إن عمليات التنفيذ هي مثال واضح على النشاط الإنساني الذي تتأزّر فيه العين مع اليد من خلال حركة الأفكار (أي طلائتها ومرونتها وأصالتها). «إن العين تحكم واليد تنفذ كما يقول مايكل أنجلو» (١١٢). وفيما بين الحكم والتنفيذ يحدث الكثير من العمليات السيكلولوجية ذات الأهمية الكبيرة في العملية الإبداعية.

١٦) عمليات التقويم :

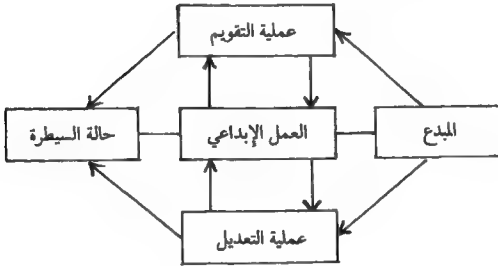
عمليات التقويم هي عمليات أساسية في النشاط الإبداعي. فمن خلالها كما يقول جيزيلين يقوم المبدع باختبار عمله وتدوقه بطريقة نقدية، بمعنى هل يمكنه أن يعبر عن أفكاره ومشاعره بطريقة مناسبة؟ وهل يتناسب الموضوع الذي ينوي أن ينتجه أو يقوم بانجازه فعلا مع قيمه وأهدافه وطموحاته؟ وهذه العملية أهميتها القصوى حيث أنه قد يترتب عليها استمرار المبدع في عمله، وإصراره عليه أو نبذه وطرحه جانبا إذا فشل، أو جانبته التوفيق في التحقيق الجيد لموضوعه (١١٣).

إن عمليات التقويم التي يقوم بها المصور قد تتم قبل البدء الفعلي في تنفيذ

اللوحة من أجل اختبار مدى جودة التصور والأفكار التي سيتضمنها العمل ، هذا إن كانت التصورات والأفكار واضحة نسيا منذ البداية وقد تتم هذه العمليات سو هذا ما يحدث في أغلب الأحيان. بعد البدء الفعلي في تنفيذ اللوحة ، وأثناء التقدم من خطوة إلى أخرى فيها سواء على مستوى الأشكال أو الألوان أو المساحات أو الأضواء أو الظلال أو التكوين الكلي أو كل ما سبق تدريجيا وعلى فترات . ويستفيد المبدع أثناء ذلك بخبراته ووجهة نظره ومعلوماته وطموحاته . يقول ماتيس «وفي لوحاتي الأخيرة قمت بتضمين مكتسبات السنوات العشرين السابقة في الأعماق الأساسية للعمل ، والاستجابة أورد الفعل بالنسبة لكل مرحلة مرت بها هي أمر هام ، وهذه الاستجابة تأتي من داخلي وليس من الموضوع ، وعلى أساس تأويلي للعمل استجيب بطريقة مستمرة حتى يصل إلى حالة من التناغم بالنسبة لي . . . مثلما يكتب المرء جملة ويعيد كتابتها ويقوم باكتشافات جديدة ، وفي كل مرحلة أصل إلى توازن واستتاج جديدين ، وفي الجلسة التالية إذا وجدت ضعفا في العمل الكلي فلأنني أعود إلى اللوحة ثانية مقتضبا آثار الضعف . إنني أدخل ثانية إلى الصدع الذي حدث وأحاول رآبه وأدرك الكل من جديد وهكذا» (١١٤) . ويقول الفنان محمود سعيد : «ومع ذلك فعمليتنا الاقتراب والابتعاد تنفعاني جدا ، أي لمسة أضعها في اللوحة ابتعد عنها في الحال لأرى تأثير هذه اللمسة في أي جزء في الصورة ، وبمجرد أن أبتعد أجد أن عيني تلتقط الجزء من الصورة الذي تأثر بهذه اللمسة . . . وربما كان التشابه اللوني أو الشكلي ، وربما كان التضاد من العوامل التي تجذب عيني على مواضع التأثير باللمسة التي أضعها . . . وربما كانت الإضاءة» (١١٥) . إن المصور يقوم بنشاطات في اللوحة ثم يبتعد عنها ، ليقوم بعملية تقويم لهذه النشاطات في ضوء الأفكار والتصورات والتكوين الكلي . إنه يظل قريبا من عمله كي يراه بطريقة موضوعية ، ولكي يضع عليه لمساته الأخيرة (١١٦) . لكن عمليات التقويم يمكن أن تتم أيضا حتى في حالة ابتعاد المصور عن الانهماك أو الانشغال الفعلي باللوحة ، فهو قد يفكر فيها أنجزه ويقيمه في ضوء كل ما يطمح أن يصل إليه بعد ذلك .

١٧) عمليات التعديل :

المقصود بالتعديل القيام بإحداث تغييرات أو تحويلات طفيفة أو كبيرة في بعض مكونات اللوحة أو فيها كلها، وهناك علاقة تفاعلية كبيرة بين عمليتي التقويم والتعديل، وقد تسيران معا. ولكن غالبا ما يسبق القيام بالتعديلات قيام بتقويم العمل ثم تحدث عمليات تقويم أخرى للتعديلات التي حدثت، وهكذا حتى يصل المبدع إلى حالة السيطرة التي سيأتي الحديث عنها، ويمكن تصور الشكل الذي تتم به هذه العمليات كما يلي :



فالمبدع يقوم بعمليات تقويم إبداعية لعمله، ثم يقوم بتعديله ثم يقوم بتقويمه مرة أخرى وهكذا حتى يصل المبدع وعمله الإبداعي معه إلى حالة السيطرة، كما أنه قد يعود أو ينتقل كثيرا من حالة السيطرة ويعاود تقويم وتعديل عمله. ويؤكد عل هذه الحالة ماتيس فيقول: «إنني قد أكون راضيا عن عمل أنجزته في جلسة واحدة، ولكنني أشعر بالقلق حوله ولذلك فإنني أعود إلى هذا العمل وأعيد تصويره من جديد عدة مرات حتى أصل إلى الدرجة التي أستطيع أن أتعرف عندها عليه على أنه يمثل لحالي العقلية. . إنني أعيد العمل في اللوحة بالقدر الذي فشلت عنده في إكمالها» (١١٧). وقد كان التعديل لدى سيزان يعني توافق

منطقة معينة من اللون مع المناطق أو البقع اللونية الأخرى في اللوحة (١١٨). إن عمليات التقويم قد تكون مشتملة على عمليات إبداعية جديدة ناتجة عن تغيير وجهة النظر، أو طريقة صياغة الإبداع في فن التصوير. ويكفي أن نذكر تلك العمليات العديدة والشاقة والمبتكرة التي قام بها بيكاسو. وهو يبدع الجيرنيكا حتى نتعرف على مدى أهمية هاتين العمليتين.

١٨ (حالة السيطرة :

يمكن اعتبار كل ما يقوم به المصور أثناء العملية الإبداعية محاولة للسيطرة على عمله، محاولة لحل إشكاليات اللوحة، تحديد الخطوط والألوان والعلاقات فيما بينها، والصياغة التمهيدية ثم النهائية للتكوين، وما بين ذلك من عمليات تدمير وإعادة بناء لبعض المكونات، عمليات التحليل والتركيب والدمج والتفكيك، وما يصاحب ذلك من صراع ودافعية وتركيز وخيال واستدلال وغير ذلك من العمليات، والنجاح في حل الصراع والتغلب على العقبات والوصول إلى الهدف يحقق للمبدع حالة السيطرة التي يخف فيها التوتر والقلق ولن يكون هذا ممكنا إلا من خلال الشعور بالرضا عن العمل والاقتران به. وقد أكد جريفيس M. Graves على أن الوحدة أو التكوين تتطلب ضرورة حل الصراع للوصول إلى التكامل من خلال السيطرة أو مبدأ التركيب المقنع، وهذا التكامل يتأثر بالانجذاب البصري الذي يتضمن الخضوع للصراع بين مجموعة من الأفكار أو الخطط أو التنظيمات، ولذلك فإن وجود السيطرة أو الوصول إليها يعني أن شكلا واحدا أو لونا واحدا كان مطلوبا لكي يساهم مع غيره من الأشكال والألوان في جعل اللوحة مقنعة (١١٩)، ويؤكد برلين على أن السيطرة يمكن أن تساعد في حل الصراع من خلال التجريد واختيار خاصية المنبه التي يمكن أن تتحكم في السلوك أكثر من غيرها. وقد عبر ماتيس عن هذه الحالة بطريقة جيدة حين قال: «فقط عندما أشعر أنني قد انهكت من خلال الجهد الذي قد يستمر عدة جلسات فإنني أستطيع وبتفكير واضح، ويدون تردد أن أطلق نفسي من إسار العمل وأمنح قلبي (فرشاتي) الحرية، ومن ثم فإنني أشعر بوضوح أن أنفعالي قد تم التعبير عنه من

خلال الكتابة التشكيلية، وعندما أشعر أن خطوطي الانفعالية قد صاغت الضوء في اللوحة البيضاء دون تدمير الألوان الثمينة المميزة لها، فإنني حينئذ لا أستطيع أن أضيف إليها أو أحذف منها أي شيء، فالصفحة قد كتبت ولا يوجد أي تصحيح يمكن القيام به فيها» (١٧٠). وحالة السيطرة بما تتضمنه من احساسات سارة ومرحة قد يكون لها وظيفة تدعيمية في العملية الإبداعية بحيث تجعل المبدع يميل إلى تكرار عمليات الإبداع بعد ذلك بسبب ما تحققه له من متعة وما تساهم به من ارتقاء للذات وتحقيق لها.

١٩ (العمليات الاجتماعية :

واحد من المكونات الأساسية للنشاط الإبداعي في مجال الفن هو العلاقة بين الفنان وبيئته. وفن التصوير هو عملية مستمرة للتمثيل والانعكاس تتم من خلال الحصول على كمية كبيرة من المعلومات من البيئة، وهذه المعلومات من خلال امتزاجها بالذات المبدعة تتم صياغتها في أشكال فنية جديدة (١٧١). والفن هو محاولة لتوصيل نسق القيم الداخلية والرؤية الخاصة بالفنان إلى المشاهدين أو الآخرين أملا في تحقيق نسق قيم مشابهة وتغيير النسق القيمي لديهم، الفن هو حساسية جديدة وإدراك جديد لا يمكن إدراكه أو التعرف عليه، أو بالأحرى لا يكتمل هذا الإدراك وهذا التعرف إلا من خلال الآخرين. فالفنان كما يقول هربرت ريد يعتمد على المجتمع، يأخذ طابعه وإيقاعه لأنه عضو فيه، لكنه يلجأ أيضا إلى الاعتماد على فرديته وخصوصيته وإرادته المحددة للأداء (١٧٢). والفن هو أساسا عمليتا اتصال وتخاطب، أكد على هذا برلين وجومبريتش وجرانجر وغيرهم. على أن داخل هذا الإطار التفاعلي الكبير المحدد للعلاقة بين الفنان والمجتمع يجب تحديد بعض الفئات الفرعية ذات الأهمية المؤثرة، وأول هذه الفئات هو ما يسمى بالجماعة السيكولوجية، وهي جماعة الأصدقاء والمقربين من الفنان من ذوى الآراء التي يكون لها وقع خاص لديه، وهي تلك الجماعات القادرة على إعطاء عائد مفيد وموضح لجوانب قد تكون خافية حتى على الفنان نفسه، أو قد تساهم في تشجيعه وتحميسه للعمل، وتقديم الكثير من مظاهر

الدعم والتدعيم له . وقد أشار كوفكا وهو يتحدث عن أهمية الجماعات النفسية هذه في السلوك الإنساني بصفة عامة فقال: «إن الشعور بعدم اكتمال الأنا يجعل الفرد يميل إلى الانتماء إلى الجماعات السيكولوجية» (١٢٣)، وبالإضافة إلى الجماعة السيكولوجية هناك النقاد وهناك أيضا المشاهدون والمتذوقون وغيرهم من الفئات ذات الدلالة الكبيرة أو الصغيرة لدى الفنان، وهذه العملية التفاعلية وما ينجم عنها من عائد ضروري يسعى إليه الفنان هما أمران واضحا دون شك في سياق العملية الإبداعية لدى العديد من المبدعين، ونذكر هنا على سبيل المثال لا الحصر ما قاله فان جوخ مؤكدا على أهمية هذه العملية، فقد قال: «ما أريد أن أصل إليه هو ذلك القدر من التمكن الذي يجعل الناس حين يرون أعمالي يقولون إنه يشعر بعمق، إن مشاعره رقيقة»، وقال أيضا: «إنني أشعر بأن عملي يكمن في قلب الناس، ويأبني يجب أن أظل لصيقا بالأرض، ويأبني يجب أن أقبض على أعماق الحياة، وأن أحرز التقدم من خلال الاهتمام والمتابع» (١٢٤). وتتردد لدى ماتيس ويول كلي وفرناند ليجهي وبيكاسو وكاندنسكي وغيرهم عبارات شبيهة بما ذكره فان جوخ.

إن عمليات التفاعل الاجتماعي مع المصور المبدع وباختلاف مستويات وشدات التفاعل هذه هي أمور عالية الأهمية في حفز المبدع واستثارته وفي تدعيم اتجاهه أو تعديله، وفي تنقيح أعماله وتحسينها وفي تمكينه من الحصول على الشعور بالأمن والثقة بالنفس، كما أن هذه التفاعلات هي مصادر للعمل توحى للمصور بأفكار جديدة مما يساهم في توجيه مساره ومواصلة اتجاهه نحو هدفه الذي يتوجه إلى ذلك بعمله بعد اكتماله ألا وهو المجتمع الكبير الذي هو عضوه فيه .

خاتمة :

عرضنا في الصفحات السابقة للعمليات الإبداعية المختلفة التي تتفاعل معاً، وتشارك في تكوين ذلك النشاط الأكبر المسمى بالعملية الإبداعية في فن التصوير. وبهنا في النهاية أن نوضح أننا نتعامل مع هذه العمليات ليس باعتبارها أجزاء متفرقة أو جزراً منعزلة، بل باعتبارها مكونات متفاعلة متكاملة يعتمد كل منها في

وجوده على العمليات الأخرى، كما أننا لم نضع في أذهانتنا ونحن نتعامل مع هذه العمليات، غطا محمداً للامسقية في حدوث هذه العمليات. لكن هناك دون شك غمط عام لحدوث هذه العمليات، فنحن نفترض أنه لا بد من حدوث عمليات مبكرة لتكوين الإطار واكتسابه لدى المصور، ثم لا بد أيضاً من عمليات إدراك واعية ومتعمدة لمكونات العالم المحيط بالفنان وخبراته الذاتية، ثم يأتي بعد ذلك التقاط الأفكار الهامة أو ذات الدلالة المناسبة التي تتراكم معا مكونة تصورات قد تكون مختلفة في درجة وضوحها بالنسبة لكل مصور، بل ولكل لوحة لدى نفس المصور. هذه التصورات قد يبدأ المصور في عمل تخطيطات لها وينفذها، وقد يحدث أحيانا أن يبدأ في تنفيذ اللوحة عقب الوضوح النسبي للتصور، والتخطيطات أو الاستكشافات هي أيضاً نوع من التنفيذ الأولي للوحة، وأثناء انهماك المصور في عملية التنفيذ هذه يقوم بعدد من العمليات الخاصة بتنشيط الخيال والتركيز والابتعاد والاقتراب والتقويم والتعديل وغير ذلك من العمليات من أجل الوصول إلى أنسب التكوينات الممكنة، تلك التي يصل بعدها لحالة السيطرة، والفنان أثناء ذلك يكون لديه حس يقظ باللون المناسب وبعلاقات الألوان، وباختيار أنسب الألوان لأنسب الأشكال وصولاً وسعيًا نحو أنسب التكوينات، ومتجهًا بعد ذلك بل وأثناءه أيضاً إلى الطرف الآخر في العملية الإبداعية ألا وهو المجتمع أو الآخرين. كل ذلك من خلال عمليات متفاعلة متراكمة متكاملة ينتج عنها في النهاية ذلك العمل الإبداعي الفريد والمتميز.



الفصل الرابع

المنهج : أولاً : العينة

مقدمة :

كان لا بد ونحن نتعامل مع ظاهرة لها خصوصيتها وتعقدها كالعملية الإبداعية في فن التصوير من أن نتعامل معها لدى عديد من المصورين ، فالإقتصار على مصور واحد أو عدد قليل من المصورين قد لا يكون مجدياً إلى حد كبير في التعامل مع شكل من أشكال النشاط الإنساني تعددت فيه الاتجاهات والمدارس ووجهات النظر، وكان لا بد من أجل الإحاطة الأكثر اتساعاً وعمقاً للموضوع من أن تتضمن عينة دراستنا عدداً كبيراً من المصورين حاولنا بقدر الإمكان أن يمثلوا الاتجاهات الفنية المختلفة من كلاسيكية وتعبيرية وتكعيبية وتجريدية وغيرها، كما حاولنا أن تشمل عينة دراستنا على مصورين يمثلون الأجيال الإبداعية المختلفة من حيث العمر ومن حيث الجنس أيضاً، كما أن لهم وجودهم الظاهر الملموس بطريقة أو بأخرى على ساحة النشاط الإبداعي في هذا المجال. لم نلجأ إلى الجداول أو القوائم الجاهزة لأننا رأينا أنها لا تشمل على أعداد كبيرة من المصورين الذين يمارسون هذا النشاط فعلاً. صحيح إن هذه القوائم يمكنها أن تساعد الذي يلجأ إليها في تحقيق شرط التوزيع العشوائي أو الاختيار العشوائي لعينة بحثه، لكن الانتقال إلى عالم الواقع يكشف أن هذه العشوائية هي عشوائية متحيزة إلى حد ما حيث إن نسبة ليست بالصغيرة - كما قلنا - من جمهور الممارسين للنشاط الإبداعي في مجال كفن التصوير لا تتضمنهم القوائم الموجودة كقوائم المعارض السنوية العامة مثلاً نتيجة لأسباب كثيرة، ولذلك فقد رأينا أن نستفيد رغم ذلك من هذه القوائم على ألا نعتبرها المصدر الوحيد لاختيار

عينة بحثنا . لقد لجأنا إلى محكات بعضها كمي وبعضها كيفي من أجل تحقيق أكبر قدر ممكن من الاختيار لأفراد العينة ، تختاره وتضمنه عينة البحث . لقد لجأنا إلى ما يسمى بأسلوب العينة الكلية أو العينة الشاملة الذي لجأ إليه باحثان مصريان في اختيارهما عينات بحوثهما وتوصلا من خلاله لنتائج هامة .
العينة الحالية وكيفية اختيارها :

تم اختيار عينة البحث الحالي من خلال المحكات والمصادر التالية :

- ١ (اشترطنا أن يكون المصور قد أقام معرضا خاصا واحدا على الأقل .
- ٢ (في حالة عدم توفر هذا الشرط الذي اعتبرناه شرطا أساسيا قبلنا حالات قليلة جدا أن تتضمن العينة بعض المصورين الذين رشحهم النقاد والفنانون مع ضرورة أن يكونوا قد اشتركوا في عشرة معارض عامة على الأقل .
- ٣ (ترشيحات النقاد المعروفين وأساتذة الفن والفنانين . وقد اعتمدنا هنا على ترشيحات كل من :-

أ - الفنان الأستاذ محمد حامد عويس .

ب - الأستاذ بدر الدين أبي غازي .

ج - الدكتور نعيم عطية .

د - الفنان حسين بيكار .

هذا بالإضافة إلى ترشيحات العديد من الفنانين لزملائهم ، وأيضا المعارض السنوية المستمرة في القاهرة والاسكندرية ، وأيضا كتيبات مجمع الفنون الخاصة بالمعرض السنوي العام الذي يعقد بالقاهرة ، وأيضا كتيبات بينالي الاسكندرية وغير ذلك من المصادر وقد جاء أغلب المصورين الذين تعاملنا معهم في الدراسة الحالية من المصادر التالية :-

أ - كليات الفنون الجميلة أو التطبيقية بالقاهرة والاسكندرية .

ب - أتيليه القاهرة ، وأتيليه الاسكندرية .

ج - وكالة الغوري بالقاهرة .

د - قاعات العرض المختلفة الموجودة بالقاهرة والألكندرية سواء التابعة لوزارة الثقافة أو للمراكز الثقافية التابعة للسفارات الأجنبية المختلفة .

وقد وضعنا في اعتبارنا ضرورة أن يتسع حجم العينة قدر الإمكان بحيث يقترب إلى حد كبير من التمثيل النسبي لجمهور المصورين الموجودين فعلا ، وبحيث تشمل العينة على مصورين ومصورات من مناطق جغرافية مختلفة ، ومن مدارس واتجاهات فنية مختلفة أيضا ، ومن مستويات عمرية مختلفة أيضا ، بل ويختلفون أيضا في مدى كفاءة الأداء الإبداعي لديهم ، بحيث يكون لدينا تمثيل شامل للجوانب المختلفة من العملية الإبداعية على المستويين الفردي والجماعي . وترتب على ما سبق أن كانت عينة البحث الحالي تتصف بالخصائص التالية :-

١) انها تشمل على الجنسين ، لكن نسبة المصورين كانت أكبر من نسبة المصورات .

٢) انها تشمل على فنانين من اتجاهات فنية مختلفة بعضهم تعبيرى ، وبعضهم تجريدي تعبيرى أو تجريدي هندسي ، وبعضهم تكبيى ، وبعضهم كلاسيكى وهكذا .

٣) انهم يتركزون في القاهرة والإلكندرية وقد تم اختيارهم أساسا من خلال ترشيحات النقاد والفنانين وأساتذة التصوير بكليات الفنون كما سبق أن ذكرنا . لكن هناك أيضا في العينة مصورا من فلسطين هو الفنان عبدالعزيز العقيلي ، ومصورا آخر من ليبيا هو الفنان عمر جهان .

٤) ان المدى العمري الذي تقع فيه العينة هو مدى متسع إلى حد ما يتراوح فيما بين ٧٠ سنة في حالة الفنان حسين بيكار و٢٨ سنة في حالة الفنان صلاح عناني .

٥) ان العينة قد اشتملت على مستويات مختلفة من الظاهرة الإبداعية ، فبعض الفنانين الذين شملتهم العينة قد وصلوا إلى نوع من التحديد النسبي لشكل الإبداع الذي يفضلونه ، ويبدو أنهم قد اعتبروا هذا هو نهاية المطاف بالنسبة

لهم ، بينما البعض الآخر مازال يحاول ويجرب ويستقل من اتجاه إلى اتجاه آخر
في حركة سريعة أو بطيئة بحثا عن الأسلوب الذاتي المميز .
والجدول التالي يعرض لبعض خصائص العينة بطريقة أكثر تفصيلا ، وقد تم
الترتيب وفقا للعمر الزمني للفنانين :

جدول رقم (٢) يوضح عينة الدراسة مع بعض خصائصها

٢	الاسم	السن	عدد الأمراض الخاصة	عدد الأمراض العامة	عدد اللوحات
١	حسين بيكار	٧٠	لم يذكر	العديد	الآلاف
٢	عباس شهدي	٦٤	٣	٤٤	١٦٠
٣	محمد حامد عويس	٦٤	٦	٤٤	أكثر من ١٥٠
٤	نظير خليل ومجه	٦٤	١٠	٤٤	العديد
٥	صفية حلمي حسين	٦٠	٤	العديد	العديد
٦	اتجي الفلاطون	٦٠	العديد	٤٤	٤٤
٧	حامد ندا	٥٨	٢١	٤٤	٨٠٠ لوحة و ٣٠٠٠ رسم
٨	جاذبية سري	٥٧	٤٣	كثيرة جدا	كثيرة جدا
٩	د. محمد طه حسين	٥٤	٣٢	٥٠	العديد
١٠	سيد محمد سيد	٥٢	١٧	١٠٠	١٥٠
١١	د. نعيمة الشيشي	٥٢	٦	٤٢	٦٣
١٢	صفوت عباس	٥١	٥	العديد	١٢٠
١٣	أحمد الرشيدى	٢١	١٢	٤٤	٢٠٠
١٤	عبدالمعز العطيلى	٥١	١	٣	٤٠
١٥	زكريا الزينى	٤٩	١٣	٦٥	٢٠٠+دراسات كثيرة
١٦	د. ملك ابو النصر	٤٩	—	العديد	٣٠
١٧	د. كمال السراج	٤٨	٢٥	٤٤	كثيرة جدا

تابع جدول (٧)

٢	الاسم	السن	عدد المعارض الخاصة	عدد المعارض العامة	عدد اللوحات
١٨	أحمد فؤاد سليم	٤٧	٢٣	مئات	١٥٠٠
١٩	د. اسماعيل طه	٤٦	٤	العديد	٥٠٠
٢٠	محمد إبراهيم يوسف	٤٥	٨	١١	١٧٠
٢١	د. محمد حسن القباني	٤٤	١	١٠٠	١٠٠
٢٢	د. مصطفى عبدالمعطي	٤٤	العديد	العديد	كثيرة جدا
٢٣	محمود بقشيش	٤٤	٣	١١	المئات
٢٤	مكرم حنين	٤٣	٥	٣	٤٩ لوحة والاف الرسومات
٢٥	عبدلي رزق الله	٤٣	١٥	كثيرة	٨٠٠
٢٦	عزالدين نجيب	٤٢	٦	عشرات	١٥٠ لوحة
٢٧	وسام فهمي	٤٢	٦	١١	العديد
٢٨	لنحي أحمد	٤٢	٨	٣٠	١١
٢٩	د. فرطلي عبدالحفيظ	٤١	٤٦	٣٠٠	١١
٣٠	د. مصطفى الرزاز	٤٠	٥٠	مئات	١١
٣١	حامد الشيخ	٤٠	٨	٣٥	٢٠٠
٣٢	فاروق وهبة	٤٠	٦	العديد	٢٥٠
٣٣	ثروت البحر	٣٩	٧	١١	العديد
٣٤	د. صبري منصور	٣٩	٦	٥٠	حوالي مائة
٣٥	د. صابر محمود	٣٩	-	٢٠	العديد
٣٦	وجيه وهبه	٣٨	٨	١٥	١٥٠
٣٧	محمد الزاهد	٣٨	٣	٢٥	العديد
٣٨	د. أحمد نوار	٣٧	٤٧	مئات	الآلاف
٣٩	محمد شاکر عبدالحالقي	٣٦	٧	٣٠	٣١٠٠
٤٠	محمد أحمد الطحان	٣٦	٥	٧٠	٢٠٠
٤١	راغب صادق اسكندر	٣٥	١٢	٦٠	الكثير
٤٢	رضا عبد السلام	٣٥	٢	كثيرة جدا	٧٠ أو أكثر

تابع جدول (٢)

٢	الاسم	السن	عدد المعارض الخاصة	عدد المعارض العامة	عدد اللوحات
٤٣	حسن غنيم	٣٤	١٨	٥٠	٤٠٠
٤٤	عبدالمحسن ميتو	٣٤	٣	العديد	كثيرة
٤٥	عمر جهان	٣٣	٣	١	العديد
٤٦	عبدالفتاح بدري	٣٣	٦ (جماعية)	٦٥	٢٥٠
٤٧	محسن حمزة	٣٢	٢	العديد	العديد
٤٨	فاروق بسيوني	٣١	١٣	٧٠	٣٠٠
٤٩	يحيى حجي	٣١	١	١٠	كثيرة
٥٠	محمد عبلة	٢٩	٨	العديد	العديد
٥١	صلاح عناني	٢٨	٢	٢	٤٤

ويوضح الجدول السابق أن نسبة المصورات إلى المصورين هي ١٢٪ فقط من حجم العينة الكلي (٦ مصورات، ٤٥ مصورا)، وأن معظم المصورين قد قاموا بعمل معارض خاصة سواء هنا في مصر أو خارجها، في الوطن العربي أو بلاد أخرى من العالم، ويتراوح عدد المعارض بين معرض واحد لدى القليل من أفراد العينة وخمسين معرضا كما في حالة الفنان مصطفى الرزاز، وأن الذين لم يقوموا بعمل معارض خاصة عددهم قليل جدا بالنسبة للعدد الكلي للعينة وبنسبة ٦٪ فقط، لكنهم اشتركوا في معارض جماعية (أي بالاشتراك مع فنان أو فنانين آخرين كما في حالة المصور عبدالفتاح بدري) أو اشتركوا في معارض عامة عديدة كما في حالة ملك ابو النصر ود. صابر محمود، كما يوضح الجدول رقم ٢ أن المدى العمري يتراوح بين ٢٨ سنة و٧٠ سنة وبمتوسط قدره ٤٥ عاما تقريبا.

والشيء الذي ينبغي ذكره في هذا السياق هو أن هذا العدد من المصورين كان يمكن أن يزيد عن ذلك بعض الشيء لو حدث وتعاون معنا مصورون آخرون من

هؤلاء الذين اظهروا تحمسا في البداية، بل واستلموا الاستخبارات ووعدوا بالإجابة عليها، لكنها كانت وعودا لم تتحقق.

ثانيا : الأدوات :

اعتمدنا في الدراسة الحالية على استخدام ثلاثة أنواع أساسية من الأدوات وهي :-

١) الاستخبار : وهو الأداة الأساسية التي استخدمت في جمع البيانات، وقد حاولنا أن يتضمن كل الجوانب التي اعتبرناها هامة في العملية الإبداعية في فن التصوير.

٢) الاستبار : وقد لجأنا إليه لتغطية تلك الجوانب التي رأينا أن الاستخبار لم يستطع التقاطها بشكل جيد، كما رأينا أنه يمكن أن يتيح الفرصة لمزيد من التلقائية من جانب بعض الأفراد العينة، تلك التلقائية التي لا تكون متوفرة بدرجة كافية في حالة الاستخبار.

٣) تحليل المضمون . وقد اعتبرنا هذه الأداة ذات أهمية في تحليل بعض الاستبارات وبعض خطابات وكتابات الفنانين المصريين والأجانب .

وقد كنا نطمح في استخدام أداة رابعة ذات أهمية كبيرة لا يمكن انكارها وهي تحليل الاسكتشات ومسودات اللوحات ولكن عدم التمكن من الحصول عليها من أي فرد من أفراد العينة حال دون بلوغنا هذا الهدف .



الفصل الخامس

القسم الأول : العوامل

نعرض في الجزء التالي من هذا الفصل النتائج التفصيلية المختلفة التي ظهرت بعد تطبيق أسلوب التحليل العائلي على عينة المصورين الذين اشتمل عليهم هذا البحث والعدد الذي طبق عليه التحليل العائلي هو ٤٧ مصورا ومصورة فقط ، حيث لم تتضمن هذه الاجراءات أربعة من المصورين المشتركين في البحث لأسباب سبق ذكرها . والجدول رقم ٤ يوضح التشعبات الجوهرية للمتغيرات ، أو العمليات الإبداعية المختلفة المضمنة في الدراسة على العوامل أو المكونات الأساسية للمجال الكبير الذي تشكل منه وتقوم بتشكيله العملية الإبداعية الكلية في فن التصوير :

جدول (٤)

يبين جوهرية التشعب للمتغيرات على العوامل المتعامدة والمائلة

العوامل المائلة				العوامل المتعامدة				العوامل المتغيرات
٤	٣	٢	١	٤	٣	٢	١	
	٧١٣-				٦١٩-			(١) الإطار
	٤٧٩-				٥٣٤-			(٢) الإحاطة الإدراكية
		٣٩٣				٤٨٤	٤١٢	(٣) الدوافع الإبداعية
	٩٤٦-		٤٦١		٨٧٦-			(٤) التحضير
	٥٧٦-	٥٧٥			٥٦٨-	٦٣٦		(٥) النقاط المثيرة
				٤٣٦-	٣٧٦-			(٦) التلوين
		٤٣٦		٣٩٩-		٥٠٨		(٧) التكوين
	٣٦٧-				٤٤٠-	٣٦٢		(٨) الخيال
		٨٣٤				٧٩٧		(٩) الانطباعات
٩٦٨-				٨١٩-		٣٦٥		(١٠) الصور

تابع جدول (٤)

العوامل المتأثرة				العوامل المتعامدة				العوامل	التغيرات
٤	٣	٢	١	٤	٣	٢	١		
٧٧٠-			٦٩٦	٤٧١-			٧٣٠		(١١) التركيز
				٧٣٧-					(١٢) الإعاقة
	٦٣٥-				٦٦٤-		٤٢٢		(١٣) بلورة التصورات
	٤٠٩-		٧٣٢		٤٨٢-		٧١٩		(١٤) الاسترخاء
٥٤١-				٦٢٣-	٣٧٠-		٤٧٨		(١٥) التنفيذ
			٦٣١	٤٧٨-			٧٠٩		(١٦) التقسيم
		٣٦٠	٦٦٠	٤٢٧-			٦٧٧		(١٧) التعديل
			٩٣٨				٧٦٣		(١٨) السيطرة
			٩٥٢				٨٠٨		(١٩) الوجهة الإجتماعية للإبداع

والآن نبدأ في تفسير العوامل وفقاً لأعلى التشبعات على العوامل المتعامدة.

١ - تفسير العامل الأول :

فسر العامل الأول على أنه «العامل الاجتماعي للإبداع» أو عامل «الاتصال الإبداعي» ويظهر ذلك من خلال التشبع الدال الكبير للمتغير الخاص بالوجهة الاجتماعية للإبداع، وأيضاً من خلال المتغير الخاص بالسيطرة وهي الحالة الوجدانية المصاحبة لانتهاه العمل الإبداعي واكتماله، وما يعقبها من شعور جارف بالرغبة في استطلاع رأي الآخرين في العمل، والتشبعات الأخرى المرتفعة على هذا العامل تؤكد على أهمية الجوانب الاجتماعية والاتصالية في العمليات الإبداعية، ويبدو أن التغيرات الاجتماعية بكافة مستوياتها تتدخل حتى أثناء النشاط الإبداعي وليس بعد اكتماله فقط، فالمبدع -أثناء قيامه ببلورة تصوراتهِ ويتقويم عمله وتعديله بعد تنفيذه، ومع ما يصاحب ذلك من عمليات تركيز واسترخاء ودافعية عالية،- يبدو أنه يضع في اعتباره أيضاً أهمية كون هذا العمل

الذي يقوم به له أهمية وقيمة وفائدة اجتماعية، مما يدلنا على أن وجود الآخرين- بكافة مستوياتهم وتأثيرهم من جماعة سيكولوجية إلى نقاد إلى مشاهدين عاديين- للعمل الفني هو أمر له أهميته وسطوته على المبدع حتى أثناء عملية الإبداع، كما يبدو أن القيم والمعايير والتغيرات الثقافية والحضارية تلعب دورا هاما في هذه العملية مما قد يوحي لنا بأن الآخر لا يوجد فقط في «الخارج» لكنه يوجد أيضا في «الداخل» ويمارس تأثيره على المبدع بطريقة أو بأخرى، على أن تكون وجهة نظر المبدع هي السائدة في النهاية. وفي العادة يتصف المبدع رغم محاولات الواضحة للتجاوز وعبور القوالب الجاهزة في السلوك والتفكير والإدراك بقدر مناسب ومعقول من المسيرة والانصياع للتقاليد الاجتماعية ومستوى إدراك الناس حتى يكون التواصل ممكنا. وهذا لا ينفي أن المبدع يحاول دائما تغيير وتعديل مستوى الذوق والإدراك السائدين وأنه لا ينسى أبدا أن الغاية أو الهدف الذي يتوجه إليه بعد اكتمال عمله هو قطاعات المجتمع المختلفة المحيطة به.

تفسير العامل الثاني :

فسر العامل الثاني على أنه عامل «التنظيم الإبداعي للمدركات «أو عامل» تكوين التصورات الإبداعية» ويتضح ذلك من خلال فحص التشبعات الجوهرية للمتغيرات الخاصة بالانطباعات، والتقاط المثيرات والتكوين والدوافع والتصورات والخيال. فالمبدع يتحول في الواقع بعينه وعقله وخبراته. وعندما يلتقط المثير أو المنبه الذي يستثير الدافعية الإبداعية لديه فإنه يكون مشبعا بالانفعالات الخاصة المرتبطة بحالة الإثارة التي حدثت وما صاحبها من انطباعات بصرية خاصة بألوان معينة، أو أشكال معينة، أو مزيج مركب من العلاقات اللونية الشكلية المتحركة أو الثابتة. ومع حالة مرتفعة من الدافعية يبدأ المصور المبدع في محاولة تكوين تصور خاص بتلك الحالة التي أثرت، وعملية تكوين التصورات لا تكون في العادة عملية سهلة أو يسيرة، فالتصور في كثير من الأحيان يكون غامضا وقد يكون غير منظم الملامح أو المكونات، ولذلك فإن المصور المبدع يقوم بعمليات تنظيم كثيرة ومتنوعة للتصور أو النسق التصوري الذي

ينوي تنفيذه، وعمليات التنظيم للمدركات هذه لا تتم على مستوى التصور قبل تنفيذه فقط بل تتم أيضا بعد تنفيذ العمل كله أو تنفيذ أجزاء منه . وفي هذه الحالة تتعاون عمليات التنفيذ والتصور، والتكوين والخيال وغيرها من العمليات الإبداعية من أجل تحقيق أنسب قدر ممكن من النظام للتصور، وقد يتم هذا على مستوى الذاكرة، وقد يتم عند مستوى الخيال وتنشيطه، وقد يعود المبدع للواقع الخارجي أو يستبطن مشاعره وذكرياته ليلتقط هوايات إضافية جديدة يستعين بها في تنظيم مدركاته وتصوراته وبلورتها، سعيًا وراء أنسب الأنساق الملائمة للتصور العام الخاص باللوحة، أو مجموعة التصورات الفرعية الخاصة بمكوناتها المتفاعلة فيها.

تفسير العامل الثالث :

فسر هذا العامل على أنه عامل «التوجه الإبداعي» ويبدو هذا العامل أقرب من غيره إلى النواحي المزاجية والدافعية من العملية الإبداعية، فعمليات التحضير وتكوين الاستكشافات وما يصاحبها من دافعية عالية، وكذلك عمليات بلورة التصورات، وأيضًا تكوين الإطار والإحاطة بالمرئيات والنقاط المثيرة والخيال والاسترخاء والتلوين والتنفيذ، كلها مرتبطة بتوجه المصور نحو الإبداع . والتوجه هنا يمكن تعريفه بأنه حالة تستثار لدى المبدع فتجعله يبحث عن كل ما هو مناسب ومساعد في تحقيق التفرد والأصالة، أو هو حالة دافعة تجعل المبدع يتجه للعمل ويبحث عن كل ما يتناسب معه ويساهم في تغذيته وتنشيطه . فالمبدع خلال توجهه الإبداعي يبحث عن المثبرات، ويكون هذا البحث معتمدًا في بعض الأحيان خاصة في فترة التدريبات الأولى وتكوين الإطار ويكون ذلك من أجل التمرس والخبرة والتمكن والافتداز، لكن هذه العملية تكون بعد ذلك أكثر تلقائية وأكثر مرونة وتركيبًا، كما أن الحالات الوجدانية تلعب دورها الأكبر حينها لأن تكون العملية متعمدة (أي عندما يتصف الإبداع بالتلقائية والتفاعل والتناسب غير المباشر بين المثبر والحالة والتصور والتكوين).

كذلك يتضح من فحص الدرجات العالية على هذا العامل أنه بالإضافة إلى

عمليات الإدراك وأهميتها خلال عمليات التوجه الإبداعي فإن الخيال يلعب دوره الكبير أيضا في تزويد المبدع بصور وحالات جديدة ومبتكرة، كما أن التوجه الإبداعي يجعل المبدع يتجه بطريقة متميزة نحو الألوان وعمليات التلوين والتنفيذ، فالتوجه الإبداعي غالبا ما يصاحبه لدى المصور قدر كبير من الحس التلويحي والإدراك التفاعلي المتميز مع الألوان ودرجاتها وكثافتها والعلاقات المتبادلة فيما بينها.

وقد يستثار تساؤل عن السبب في كون التشيع الخاص بمتغير الدافعية ليس دالا على هذا العامل الثالث، لكن هذا لا يمنعنا من القول بأن بنود المتغيرات مرتفعة التشيع على هذا العامل، وكذلك تحديدنا للمفاهيم الخاصة بهذه المتغيرات تتضمن قدرا كبيرا من الاهتمام بالجوانب المزاجية والدافعية المرتبطة بعمليات التحضير وبلورة التصورات وتكوين الإطار والإحاطة والمراثيات والتقاط المثيرات والخيال والاسترخاء والحس التلويحي والتنفيذ، وهذه المتغيرات جوهرية التشيع على هذا العامل. ومن أجل ذلك فقط فضلنا تسميته باسم عامل «التوجه الإبداعي» لكونه يصف ليس فقط الجوانب الخاصة بالحالة الراهنة للمبدع أو عمليات إبداعه الحالية في الحاضر، لكنه يمتد أيضا في أعماق ماضيه وتاريخه السابق ليبين لنا عمليات المواصلة والاستمرار والجهد المتواصل الذي يقوم به المبدع لتحقيق ذاته وتنشيط قدراته، إن هذا العامل يبدو أيضا قريبا إلى حد ما من عامل مواصلة الاتجاه وسنبين ذلك بالتفصيل في الفصل القادم خلال مناقشتنا النتائج التي توصلنا إليها.

تفسير العامل الرابع :

فسر هذا العامل على أنه عامل «تكوين التصورات الإبداعية وتنفيذها» ، أو هو عامل «التنفيذ الإبداعي للتصورات»، ويتضح ذلك من خلال فحصنا للتشبعات الجوهرية على هذا العامل. فأعلى التشبعات على هذا العامل خاصة بالمتغير الخاص بتكوين التصورات الإبداعية، وبأى بعده التشيع الخاص بمتغير الإعاقة أو التعطل الذهني أو صعوبات العمل والتفكير مما يدل على أن عملية

تكوين التصور هذه غالبا ما تكون عملية تحيط بها الصعوبات والعقبات الذهنية والمزاجية، لكن المبدع يحاول بلورة تصوراتهِ وجعلها أكثر تماسكا وتكثيفا من خلال عمليات التركيز. وهذه العمليات كما سيتضح مرتبطة إلى حد كبير بعمليات الإعاقة وصعوبات التفكير، كذلك يحاول المبدع بلورة تصوراتهِ وتحقيقها من خلال التفاعل المستمر مع اللون ومع المكونات الأخرى لعمله، سواء كان تصورا في الذهن أو تكوينا في اللوحة، ومن خلال عمليات التقويم والتعديل لمكونات العمل الذي قام بإنجازه بطريقة كلية أو جزئية.

ولا بد لنا من أن نوضح أن هناك فرقا هاما بين العامل الثاني الخاص بالتنظيم الإبداعي للمدركات، والعامل الخاص بتكوين التصورات الإبداعية وتنفيذها. وهذا الفارق يتعلق أساسا بجانب الأداء أو التنفيذ أو النشاط على اللوحة. فالعامل الثاني «إدراكي» والعامل الرابع «تنفيذي - أدائي»، ونحن بالطبع لا نضع أو نقول بهذا التمييز بطريقة حاسمة. فهناك الكثير من التشابك والتفاعل بين الجوانب الإدراكية والجوانب الأدائية في العملية الإبداعية، لكن الشيء الجدير بالذكر هو أن العامل الثاني يتعلق أكثر بنشاط العين بينما يتعلق العامل الرابع أكثر بنشاط اليد، وفي الحالتين يكون هناك قدر كبير من الالتصاق بالتصور، لكن التصور في حالة العامل الثاني «الإدراكي» يكون أقل وضوحا منه في حالة العامل الرابع «الأدائي»، وإن كان هذا لا يعني أن عملية تحقيق التصور تكون دائما عملية سهلة أو يسيرة. ويوضح ذلك كما قلنا التشعب المرتفع للمنتج الخاص بعمليات الإعاقة أو التعطل الذهني وصعوبات التفكير.

والخلاصة أنه خرجت لنا من التحليل العملي نتائج توجي بوجود أربعة عوامل تشترك مع بعضها البعض في تكوين المجال الخاص بالظاهرة المتميزة المتعلقة بالإبداع في فن التصوير. وأول هذه العوامل فسر على أنه عامل اجتماعي اتصالي، والعامل الثاني فسر على أنه عامل «تصوري - إدراكي»، والعامل الثالث فسر على أنه عامل «مزاجي - دافعي»، أما العامل الرابع فقد فسر على أنه عامل «تصوري - أدائي». وقد اتضح من فحص معاملات الارتباط بين العوامل

بعد تدويرها تدويراً مائلاً أن العلاقات بين هذه العوامل هي في أغلب الأحوال علاقات دائلة إلا في حالة العلاقة بين العامل الأول والعامل الثاني فقد وصلت هذه العلاقة إلى ٢٣ ، ٠ فقط وليس هناك تفسير واضح في ذهننا لتفسير هذا الانخفاض في العلاقة بين هذين العاملين، لكن أحد التفسيرات التي قد تطرح هو أن العامل الأول يتعلق أساساً بالعمل الإبداعي بعد انتهائه، بينما يتعلق العامل الثاني بالنشاط الإبداعي الخاص بمحاولة الوصول لتصوير جيد فنيا وإدراكيا بصرف النظر إلى حد ما عن كونه مقبولا اجتماعيا أم لا، كما قد يوحي هذا أيضا بالاستقلالية النسبية بين هذين العاملين أو المكونين الإبداعيين.



القسم الثاني:

محاور المجال

نعرض فيما يلي للإجابات المختلفة التي حصلنا عليها من الفنانين على الاستخبار من خلال المقابلة الشخصية وتحليل المضمون. ونحن نعرض هذه الإجابات ونناقشها من أجل تأكيد طابع التفرد والخصوصية في العملية الإبداعية، بينما كان القسم الأول من هذا الفصل، والذي تحدثنا فيه عن العوامل، يهدف أساساً إلى معرفة الجوانب العامة أو المشتركة بين المبدعين والتي تسمى بالعوامل أو الأبعاد، وهي الأسس أو الأرضية المشتركة التي لا بد من أن يقف عليها أي مبدع، ثم بعد ذلك يختلف مع غيره ويتباين ويتميز. بالطبع لا يتساوى مقدار ما يمتلكه أي مبدع من هذه العوامل أو مقدار مشاركته فيها مع ما يمتلكه غيره ويشارك فيه، فلا بد من أن يمتلك المبدع أولاً قدراً معيناً من هذه الأبعاد أو العوامل. وهنا يكون التشابه أو الاشتراك، في ملكية هذه الخصائص، ثم بعد ذلك يختلف عن غيره باختلاف ما يمتلكه منها، فأي مبدع لا بد من توافر قدر معين من الدافعية الإبداعية والتوجه الإبداعي لديه وكذلك قدر من النشاط التنظيمي للمدركات مع الخيال والحس الاجتماعي والمهارة الأدائية والتنفيذية، وغير ذلك من جوانب العوامل التي خرجنا بها في القسم الأول من هذا الفصل، ثم بعد ذلك يختلف المبدعون لأن مقدار ما يمتلكه كل واحد منهم يختلف عما يمتلكه غيره زيادة أو نقصاً، بالإضافة إلى مسألة شديدة الأهمية في هذا السياق وهي كفاءة التوظيف لهذه الامكانيات أو الممتلكات النفسية، هذا التوظيف هو ما يصنع الاصلالة والتفرد والنزعة الإبداعية المتميزة. وبهنا أن نشير في بداية هذا الفصل - إضافة إلى ماسبق - إلى مايلي :

أولاً : أنه كانت أمامنا طريقتان لعرض هذه النتائج شبه الكيفية التي حصلنا عليها من تجربتنا الميدانية مع الفنانين :

الطريقة الاولى : هي أن نعرض هذه النتائج وفقا لأعلى التشعبات أو الارتباطات بين العمليات الفرعية والعوامل، فنعرض مثلا للإجابات الخاصة بالوجهة الاجتماعية للإبداع ، ثم حالة السيطرة، ثم عملية التركيز بالنسبة للعامل الأول، لأن هذه العمليات هي أعلى العمليات ارتباطا به، ثم نعرض بالنسبة للعامل الثاني للإجابات على عمليات الانطباعات والنقاط المثيرات والتكوين، ونفعل نفس الشيء بالنسبة للعاملين الثالث والرابع فنربط بين القيم الرقمية للمتغيرات على العوامل وبين البيانات الأخرى الكمية والكيفية التي حصلنا عليها للعمليات، ولكننا رأينا أن هذه الطريقة رغم كونها الأكثر موضوعية ومنطقية من الناحية المنهجية إلا أنها سوف تساهم إلى حد كبير في تمزيق الشهد الكبير الخاص بالعملية الإبداعية بحيث يبدو أشبه بالشظايا أو القطع المتناثرة، صحيح إنها موجودة وبشكل بارز له أهميته، إلا أن صيغة التفاعل والتصالح والتداخل والاشتراك بين هذه العمليات، والتي خصصنا القسم الثاني من هذا الفصل من أجل الاقتراب منها، كانت ستتباعد وتتضاءل إلى حد كبير ومن أجل ذلك فقد فضلنا الطريقة الثانية.

الطريقة الثانية : وتقوم على أساس محاولة الدمج بين العمليات الفرعية التي نلاحظ وجود قدر من التقارب على مستوى النشاط، أو على مستوى السبب والنتيجة، أو على الاعتماد المشترك، أو على صعوبة الفصل، أو على التجاور الزماني والمكاني بينها. بالطبع هناك مسلمة أساسية بدأنا منها هذه الدراسة وأشرنا إليها كثيرا ونؤكد عليها مرة أخرى وهي أن هذه العمليات الفرعية. هي أولا عمليات كلية، لكنها ليست عمليات مستقلة أو منفصلة، هي عمليات متفاعلة تنشط معا وتتفاعل وتتداخل وتتعارض وتتجاوز وتترام وتتابع، لكنها في معظم الأحوال تهدف إلى هدف واحد هو العمل الإبداعي، هذه العمليات كلية أيضا بمعنى أن كل عملية فرعية فيها لها طابعها الخاص المميز الذي حاولنا تحديده، ولها دورها الخاص المتميز الذي حاولنا الاقتراب منه، (أي أنها نسق فرعي في بنية النسق الكبير الذي هو العملية الإبداعية الكلية الكبيرة) لكن هذه الأنساق الفرعية يمكن أيضا أن تتجمع معا في أنساق أكبر، وبذلك يكون لدينا ثلاثة

مستويات من التعميم للعمليات، المستوى الأول هو الذي عرضناه في الفصل الثالث تحت اسم «العمليات: تصور خاص»، وهي تلك العمليات الفرعية المتفاعلة في تنفيذ العملية الكلية، أما المستوى الثاني فيمكن أن نسميه مستوى «العمليات الطائفية» أو «المحاور» أو مستوى «التجمعات الفرعية للعمليات». وهنا نبحث عن العمليات التي يمكن أن يكون بينها قدر من التقارب والاشتراك. وإن لم يكن التشابه فيما بينها أثناء العمل - فيمكن مثلاً أن نسمى تجمع عمليات «التركيز والاعاقة والاسترخاء» بحالة الاندماج أو «محور التركيز الإبداعي» في العمل على اعتبار أن تزايد الاستغراق في العمل والاندماج فيه تعقبه حالة من التعب والكف الذهني والعصبي تعمل على إحداث عمليات اعاقة ذهنية وصعوبات في التفكير، فيقاوم المبدع التعب ويثابر ويستمر، لكنه في لحظة ما يبتعد ويلجأ إلى الاسترخاء، ومع الاسترخاء والراحة يتبدد الكف وتحدث عمليات تنشيط للخلايا المنهكة فيعود المبدع للعمل، بالطبع ليست المسألة بهذه الميكانيكية أو الآلية، فهذه العمليات قد تحدث على فترات طويلة ومتباعدة، وهناك فروق فردية كبيرة بين المبدعين في التعامل معها، لكن هذا هو على الأقل الاتجاه العام للنشاط، كذلك الحال فيما يتعلق بالانطباعات والتصورات والعمليات الخيالية. تبدو هذه العمليات أشد العمليات داخلية وخصوصية في العمل الإبداعي، مع تأكيدنا بالطبع على أن كل عملية إبداعية لها جانبها الداخلي وجانبها الخارجي أيضاً، لكن ثمة عمليات توغل في الداخل أكثر من غيرها. وعمليات تبرز للخارج أكثر من غيرها، ومن العمليات الداخلية الخاصة الانطباعات التي تخلق وتغذي وتنمي الفكرة الإبداعية وتعمل على تطوير التصور الذي هو حالة خاصة داخلية أيضاً يحاول المبدع التعامل معها وصياغتها في شكل تكوينات. وكما قلنا فالتصور هو التكوين قبل تنفيذه جزئياً أو كلياً، والتكوين هو التصور بعد تنفيذه جزئياً أو كلياً، وهذه كلها عمليات سيكولوجية خاصة وليست مجرد مفاهيم فنية نستخدمها بالمعنى السيكولوجي، كذلك الأمر فيما يتعلق بالخيال، هو أيضاً عملية نفسية داخلية خاصة نشطة تغذي وتنمي وتغير وتطور العمل الإبداعي، ومن أجل ذلك فقد سمينا هذا المحور «مستويات الخيال». أما

عمليات التنفيذ والتقويم والتعديل والسيطرة، فكما يبدو من تعاملنا معها ومن حضورها التميز لدى المبدع، فإنها عمليات خاصة بالأداء التنفيذي للعمل الإبداعي، تحدث معا أو متتالية، فالتنفيذ يعقبه تقويم والتقويم يعقبه تعديل، وانتهاء التقويمات والتعديلات يؤدي إلى وصول المبدع إلى حالة السيطرة، ومن أجل ذلك فقد سمينا هذا المحور باسم: «محور الأداء الإبداعي»، أما عن الربط بين عمليات التلوين وعمليات التكوين (بالمعنى السيكلوجي)، فهي عمليات خاصة تحدث معا أثناء النشاط. . الإبداعي الفعلي. فالمصور يقوم بالتكوين باللون وبالخط ويصعب قيامه بعمله مادام مصورا فقط وليس رساما يستعمل الخطوط فقط، دون أن يستخدم الألوان في تنفيذ تكوينات خاصة، هذه التكوينات يبدو أنها في أعماقها وجوهرها مستقلة عن ألوانها، لكنها في واقع الأمر يصعب أن تكون كذلك. ونفس الشيء بالنسبة للعمليات السيكلوجية الخاصة هنا فيصعب للمصور أن يقوم بعمليات التكوين دون أن يستعين بعمليات التلوين، ويصعب عليه القيام بالتلوين دون وجود تكوينات خاصة في ذهنه، ومن ثم فقد سمينا هذا المحور: محور «التلوين/ التكوين»، ونفس الشيء الذي قلناه عن التمايز الخاص أو الاستقلالية النسبية للمحاور السابقة يمكن قوله أيضا عن عمليات تكوين الإطار واكتسابه التي سميناها «محور التوجه الإبداعي»، وكذلك العمليات الإدراكية التي سميناها محور الإدراك الإبداعي، وأيضا العمليات الدافعية والتحضير التي سميناها: «محور الدافعية - التهيؤ الإبداعي»، وكذلك الحال بالنسبة للمحور الاجتماعي للإبداع، هذا الحل من خلال المحاور يفيدنا في شيئين:

أولا: أنه لا يقطع الطرق والصلات بين العمليات والعوامل بين الفئات الفرعية (الكيفية) والفئات التصنيفية (الكمية)، أو بين العام والمشارك الشائع والمميز (العوامل والعمليات).

ثانيا: أنه لا يلزمنا أن نتحدث عن أو نناقش العمليات بشكل مسلسل بناء على ترتيب تشعباتها أو ارتباطاتها بالعوامل من الأعلى إلى الأدنى ومن العامل

الأول إلى الرابع، وفي ضوء الأرقام فقط وإهمال مايقوله الفنانون ويؤكدون عليه مما قد يساهم، أو يعمل على تمزيق المشهد الكبير للعملية الإبداعية كما سبق أن ذكرنا، ولعل في فكرة المحور هذه بعض الحل وإن لم يكن كل الحل لهذا المجال البكر والخصب والصعب من الدراسات حيث نحاول المزج بين النتائج السيكلوجية والاستبصارات الفنية لتعميق فهمنا للعملية الإبداعية، Syma هنا أن نؤكد على - كما سبق وأن أكدنا - أن العملية الإبداعية الكلية وكذلك عملياتها الفرعية لها جوانبها الداخلية وجوانبها الخارجية، جوانبها الفردية وجوانبها الاجتماعية، جوانبها العقلية والمزاجية والدافعية والاجتماعية التي تمتد جلورها في الماضي، وتتعمق وتمتد أبعادها في الحاضر، وتتطلع وتشوف محاورها إلى المستقبل وتنتشر، وليست العمليات أو العوامل أو المحاور إلا عاويات للاقترب من العملية الكلية المسماة بالعملية الإبداعية.

(١) محور التوجه الإبداعي:

الإجابات على الأسئلة في هذا السياق تشير إلى أن المصور المبدع عادة ما يمر في بداية حياته الإبداعية بفترة من اقتفاء آثار فنان بعينه أو مجموعة من الفنانين، يتعرف على أعمالهم وأساليبهم في العمل، وقد وردت في الإجابات على الأسئلة الخاصة هنا بأسماء مثل:

سيزان - ميكل انجلو - تولوز لوتربك - موريللو - دافنشي - رامبرانت - جوجان - سوتين - فان جوخ - بوتشيلي - الجريكو - فيلاسكواز - بيكاسو - بول كلي - انجرز - رينوار - بيتر بروجل - تيرنر - ماتيس - روينز - جوبا - ريفيرا - فيرمير - ديغا - كاندنسكي .

وغيرهم من الفنانين العالميين كما وردت أسماء مثل:

حامد ندا - محمد حامد عويس - بيكار - سيد عبد الرسول - عبد الهادي الجزائر - سيف وائل - عبد العزيز درويش - أحمد صبري - نجمة حليم - محمد ناجي -

زكريا الزيني - راغب عباد - محمد حسن - كامل التلمساني - الحسين فوزي - محمود سعيد وغيرهم من الفنانين المصريين . ويلاحظ أن هذه الأسماء تتوزع على أغلب المدارس والأساليب الفنية المعروفة، أما فيما يتعلق بشكل التأثر فقد ذكر علي رزق الله «انني تأثرت بسيزان وكاندنسكي ورمبرانت ويول كلى وكمال خليفة وأدم حين لموقفهم من الفن أكثر من النتائج ذاتها، ولم يكن هناك تأثير مباشر إلا من كمال خليفة في فترة التجارب ولم اعتبر هذه التجارب امرا غائيا، وقد انتهت تأثيراته عندما اعتبرت أن ما أنتجه قد يكون هو الفن، لقد تأثرت برمبرانت واهتم به حتى الآن، ولكن في أي جانب بالذات تأثرت به لا أستطيع التحديد» .

كذلك أشار ثروت البحر الى أنها لم تكن عملية اقتفاء أو تقليد، بل كانت رغبة جامعة في هضم التقنية والتمرس واستشفاف المهارات اللونية . «ويقول فاروق وهبه الجبالي» كانت سيرة حياة الفنان هي القدوة وليست أعماله ولذلك لم أقم تحت وطأة تأثير أعماله منذ البداية» . وتقول ملك ابو النصر: «إن تأثير تيرنر مازال تأثيرا وجدانيا علي حتى الآن» . أما يحيى حجي فيقول «لاستطيع أن أنكر أنني شغفت بفان جوخ وديجا وكنت أتلسمهما في رسومي المبكرة» . ويقول محسن حمزة «لقد كنت شديد الصلة بهم من خلال أعمالهم التي اتفقت وتركيبتي الخاصة من الناحية النفسية» . على أن هناك بدايات أخرى غير تلك البدايات الواعية التي يقصد إليها الفنان عمدا، إنها بدايات الطفولة التي تضع اللبنة الأولى في المعمار الفني للعملية الإبداعية . يتحدث «بيكار» عن هذه المرحلة فيقول «والدتي كانت ماهرة جدا من فن التطريز وقد كنت أنظر إليها وهي تطرز القماش وترسم الزهور وورق الشجر، وكانت العملية بالنسبة لي تشبه السحر . كيف استطاعت أن تنقل الطبيعة الخارجية على الأقمشة؟ وارتدت بعد ذلك أن أقلدها، وحاولت هي أن تساعدني فكانت تمسك بقلم رصاص وترسم امامي وردة او سمكة أو عصفورة وكنت أحاول تقليدها وكانت هذه هي البداية، كذلك كانت الصور الملونة في كتاب «القراءة الرشيدة» بالمرسة الابتدائية وعمليات تقليدي ونسخي للصور لها أهميتها الكبيرة بعد ذلك . ويقول حامد ندا «كنت أحاول في البداية أن أرسم من الطبيعة بجدية رغم صغر سني بتعبير غير منطوق، بمعنى أن المقاييس الأكاديمية

كانت مسيطرة، حتى دخلت المرحلة الثانية ولم يحدث في بدايتها أي تغيير، بل بالعكس كان هناك تأكيد للمرحلة الأولى من خلال الأساتذة الذين وجهوني، كنت أرسم من الطبيعة، وكانت الدراسة الواحدة تستغرق شهرا او شهرين حتى اتقنتها بالخطوط والدراسات والتعبير عن السطح والملمس، وبوجهة نظر بصرية بحثه، لقد كانت تتاح لنا الحرية لاختيار العناصر من سلاسل حديد وجبال وجذوع شجر ونخيل وغير ذلك، لقد كانت دراسة أكاديمية فيها ظل ونور واتقان مجسم للطبيعة».

وحول هذه المرحلة أيضا جاءت الإجابات التالية لدى مختلف أفراد العينة عن الأشخاص أو الأشياء أو الموضوعات التي كانوا يهتمون برسمها في المرحلة الأولى المبكرة من حياتهم الفنية: الأشخاص - الأرابيسك - الحيوانات (اسماعيل طه)، رسوم بالحبر الشيني لتماثيل اغريقية من الكتب (نعيمه الشيشيني)، الأسواق - المنازل الريفية - الأشجار والنخيل - والريف بصفة عامة (نظير خليل وهبه) الشخصيات (حامد الشيخ بكري). رأس الإنسان خاصة العينين (محسن حمزة)، موضوعات شاملة عن العائلة والحب والكراهية (احمد فؤاد سليم)، الأشخاص - الحيوانات - المناظر الطبيعية (كمال السراج)، الطبيعة - المقهى - الشارع - عمال البناء - المساجد - الأبنية القديمة (محمد الطحان)، الأزهار والأشياء الثابتة كالقلل والأواني الفخارية والأشياء المتحركة كالسفن والطائرات (راغب اسكندر)، أسطح المنازل والحياة الاجتماعية في حي السيدة ووجوه أصدقائي (زكريا الزيني)، التكوينات الحرة التي محورها الإنسان (مكرم حنين)، الطبيعة بما تحتويه من عناصر جماد - نبات - حيوان (محمد الزاهد)، الطبيعة (مصطفى عبد المعطي)، السيارات - الخيول والموضوعات الخاصة بالحياة والتقاليد الشعبية مثل بائع الفول وبائع العرقسوس والسقا والمواكب الشعبية (القباتي)، المناظر الطبيعية ورسوم الأشخاص (أحمد الرشيدى)، موضوعات إنسانية وشعبية-جاذبية (سري)، المناظر الخلوة - الطبيعة الصامتة - البورتية (عبدالمحسن مبتو)، المناظر المتعلقة بالنيل خاصة السفن العابرة والمراكب - الطيور وجوه الاشخاص (محمد عبلة) الطبيعة (عباس شهدى)، الإنسان (حسن عليم) الموضوعات المتعلقة

بالإنسان بشكل عام ثم أزمة هذا الإنسان بشكل خاص (فاروق وهبه الجبالي)،
 موضوعات إنسانية تعبيرية (فاروق بسيوني)، الأشكال الطبيعية (طه حسين)،
 نهر النيل - الحصان - الأشجار - المناظر الطبيعية والعمل (فحي أحمد)، البورتريه
 والموضوعات البيئية (بيكار)، وجه المرأة خاصة العينان (عز الدين نجيب)،
 الطبيعة في كل مظاهرها صباحا ومساء والأسواق (فرغلي عبد الحفيظ)، الأمواج
 والمراكب (ملك أبو النصر)، الموضوعات الإنسانية عموما (صابر محمود)،
 الأحداث التاريخية، البيئات الشعبية، الريف المصري (سيد محمد سيد)،
 الإنسان - المنازل - الحيوانات - الموضوعات التاريخية (مصطفى الرزاز)، الأشجار
 - الزهور - المناظر الطبيعية - الأشخاص وحركاتهم (صفية حلمي حسين)،
 الريف المصري - الفلاح وحياته (انجي افلاطون) - المناظر الريفية - السوق في
 الريف - الإنسان وحياته اليومية - الموضوعات الإنسانية (أحمد نوار)، الطبيعة
 الصامتة - الإنسان - الحيوان - الطيور (حامد ندا) - الطبيعة - البحر (ثروت
 البحر)، الإنسان - الحيوان - الأشياء التي يستعملها الإنسان (صلاح عناني).
 إن الفنان يقوم في هذه المرحلة بعمليات تدريب هامة للعين على الملاحظة،
 ولليد على الحركة، وللذهن على اختزان المهارات والخبرات، كما يلعب التشجيع
 أو المساندة من المحيطين بالفنان في طفولته دوره الكبير في توجيهه واستمراره بعد
 ذلك، لكن هذه المرحلة ليست إلا نقطة بداية. والتقليد أو الاقتفاء أو النسخ أو
 النقل لا يمكن أن يستمر، ولابد من أن تأتي فترة يشعر فيها الفنان بضرورة التفرد
 والأصالة والبحث عن الأسلوب المميز وهذا لا يحدث في أغلب الأحوال إلا بعد
 المرور بعدد من المدارس والأساليب، وعن الأسباب التي تقف عادة وراء محاولة
 الفنان الانتقال من مدرسة فنية إلى مدرسة أخرى نجد ماييلي: التجربة والتطور
 (كمال السراج)، اتساع الرؤية الفنية وزيادة الثقافة ومنها رؤية المعارض
 والمتاحف العالمية (نظير خليل)، الاحساس العميق بالفن والدراسة (محسن
 حمزة)، ملاحظة التقدم الملموس للفن في العالم وفي الابداع المصري المعاصر
 (مكرم حنين)، الاحساس بالتكرار والملل والرغبة في التجديد (عباس شهدي
 وعبد الفتاح بدري)، طبيعة التطور المنطقي والرغبة فيه (فاروق الجبالي وحسن

عنتيم ومحمد الطحان)، الاكتشاف والكشف الفني المستمر ومدى ملائمة الانجاء للفكر الفني (مصطفى عبد المعطي)، دوافع شخصية قاهرة وانعكاس تطور المجتمع (جاذبية سري)، النمو والتطور ومعرفة المزيد من أسرار الفن (فاروق بسيوني)، ضرورات تطويرية في الشكل والمحتوى الموضوعي المناسب لكل مرحلة زمنية ومايصاحبها من وعي ثقافي ومنهج فكري جديد (فتحي أحمد)، النضج والوعي ودراسة التراث المصري القديم (فرغلي عبد الحفيظ)، أحيانا التجريب وأحيانا أحداث موائمة أو ملائمة بين التطبيق والتشكيل والفكرة المختارة (وجهة وهبة)، الشعور بالاكتهاء والرغبة في التجديد (يحيى حمدي وثروت البحر)، البحث عن خصوصية الأسلوب وتطور فهمي لتلك المدارس على أساس أنها إفراز لواقع خاص ععد تاريخيا (عمرجهان)، الإحساس بأنه مازالت هناك أبحاث لم تستنفذ أغراضها في اتجاه ما وتعتمد عدم التحول القسري تحت ضغوط الرغبة في التجديد فقط (مصطفى الرزاز)، السبب الأساسي هو عدم فقدان ماوصلت لتحقيقه غنيا وهو يعد بمثابة التطور وليس الانتقال (احمد نوار)، محاولة الوصول إلى الكمال الفني (صبري منصور)، إحساس اضطراري شخصي (حامد ندا)، عدم الرضا عما انتج وعدم الإحساس بان هذا هو الفن (عديلي رزق الله).

وعن عملية التخلص أو التحرر من تأثير الفنان القدوة، والتي هي عملية في غاية الصعوبة كما أكدت اجابات العديد من الفنانين قال صلاح طاهر: «لقد انفتحت أكثر من عشر سنوات بعد تخرجي من مدرسة الفنون الجميلة العليا من أجل العثور على ذاتي أو على نفسي، شاهدت أعمالا كثيرة لشخصيات فنية مستقلة ومدارس فنية متميزة». ويقول حسين بيكار: «عندما تركت الكلية اشتغلت بالتدريس في التعليم العام وكانت هذه الفترة تشبه الفطام بالنسبة للفنان، فكانت هناك محاولة للعثور على أسلوب خاص وكنت واقعا في صراع مابين التقيد بأسلوب استاذي أحمد صبري وبين البحث عن أسلوب جديد، وكان وجودي في قنا سنة ١٩٣٦ فرصة للاقترب من الفنون المصرية القديمة والتعرف عليها وفهمها، وفعلنا تأثرت بها كثيرا خصوصا فيما يتعلق بالتبسيط

المتناهي أو مانسميه باختزال الطبيعة ومنذ ذلك الوقت بدأت أسير في طريقين :
عندما أكون بصدد عمل بورترية مثلا أو أقوم بتسجيل للمواقع فإنني التزم بالأمانة
تماما في تمثيل التشريح والنسب والتجسيم وكل القيم التقليدية المعروفة أما عندما
أعمل من الذاكرة في موضوعات للتعبير عن البيئة فإنني أتخلص من كل القيود
الأكاديمية، وأقوم بتصفية خطوطي فتكون قريبة من الخطوط المصرية القديمة، إن
عملية التخلص من تأثير الاستاذ عملية صعبة جدا، والتقليد يكون هاما في
البداية وعندما ترسخ الجذور تكون عملية اقتلاعها شديدة الصعوبة، وأعترف
بأنني مازالت في حتى الآن بقايا كثيرة من أستاذي أحمد صبري، ولكن ليس من
الطبيعي التحجر عند مستوى معين، وفي الواقع تحدث عملية التخلص والتجاوز
بطريقة طبيعية تدريجية وبدون افتعال». أما الفنان حامد ندا فيقول «لقد استفدت
كثيرا من دراسة الفلسفة وعلم النفس وقراءة الأدب المعاصر، لقد أحببت هيجل
وانجلر وارنست رينان وكافكا وبروست وبودلير وبايرون وغيرهم بينما لم اهتم
بالقراءة في الفن التشكيلي إلا في سنة ١٩٤٨ من خلال كتابات «هربرت ريد»،
طبعاً كنت أمارس الفن قبل ذلك بفترة ومنذ المرحلة الابتدائية وبدأت تظهر بعض
ملامح التميز في أسلوب المرحلة الثانوية وبعد التحاقني بالفنون الجميلة ونتيجة
لانضمامي لجماعة فنية منها بعض زملاء المدرسة الثانوية سنة ١٩٤٦، وفي هذه
الفترة بدأت أمارس العملية الفنية بشكل جاد جدا على اعتبار أنني رسمت خط
سيري ومستقبلي في الحياة، لقد بدأ التغير الواضح في أسلوبي بدعوة لرسم موديل
حقيقي عار عند أستاذ من أساتذتنا في المدرسة الثانوية هو الفنان حسين يوسف
أمين فذهبت ورسمت وكانت أول الظواهر التي لاحظوها أنهم فوجئوا بأنني أرسم
شيئا جديدا بالنسبة لهم، فقد حدث في ذلك الوقت عملية رفض للدراسة
الأكاديمية التي كنت أعيشها، وبدأ الحاح لإسقاط وجهة نظري بحرية، لكن
كانت هناك بقايا من اليقظة العقلانية عندي نتيجة الممارسة القديمة في صياغة
العناصر، وفي نسبة التشريح إلى حد ما وفي إيجاد علاقات بين الأشكال الأمامية
والأشكال الخلفية الجو الملائم للموضوع، أي أنه بعد الدعوة التي وجهها إلي عبد
المهدي الجزار للرسم عند الأستاذ حسين أمين كان لدي صراع شديد : فقد كنت

أرفض تمام الرفض الأكاديمية التي كنت أدرسها في الكلية، وفي نفس الوقت كنت في منتهى المهارة في قلب الكلية. والدراسة الأكاديمية كنت أقوم بفصلها تماما عن الرؤية الذاتية وكنت لا أصدق أن حامد ندا الذي يرسم البورتريه كلاسيكيا في الكلية ويأخذ عليه درجات نهائية أو شبه نهائية من أساتذة أمثال أحمد صبري ويوسف كامل والبناني وبيكار وغيرهم، هو الذي يقوم بتلك الأعمال خارج الكلية والتي لا تمت بصلة للقيم التشريحية والقيم الكلاسيكية، والنسب الذهبية للفن الكلاسيكي التي كانوا مقتنعين بها، لم تكن هناك أي صلة إلا من خلال أشياء صغيرة موجودة في التراث الشعبي كالكراسي والقطط والناس كما كانت هناك دائما مبالغة باستمرار في الأشكال الموجودة، كانت دائما عملية رفض للتقليدية التي كنت أريد التخلص منها مع احساس شديد بالحيرة بالإضافة إلى اشباع رغبة أو رغبات لم أعشها في الطفولة خاصة فيما يتعلق بممارسة الفن بحرية وظهرت في هذا الوقت أيضا حالة اندماج فكري فلسفي بالجمهور الذي عايشته وبالحالة الاجتماعية السائدة، وارتبط ذلك بالرؤية الذاتية التي أعبر من خلالها عن الإنسان والحيوان والجو العام للوحة».

أما عدلي رزق الله فيقول «بدأت الدراسة الأكاديمية منذ ٢٥ سنة وخلال هذه الفترة حدثت لي تجارب معينة، هذا لا يعد عمرا طويلا في حياة الفن، الفن يحتاج إلى عمر طويل حتى ينضج، وفكرة الموهبة الحارقة والالهام هي استثناءات وراءها أسباب نادرة وليست محل تفكيري، بعده ٢٥ سنة من الخبرة لو سألتني أين انت؟ سأجيب بانني استطعت أن أصل إلى نقطة بداية، ووصولي إلى نقطة البداية هذه ليس أمرا بسيطا، فلكي يصل المرء إلى نقطة بداية لا بد من أن يعاني معاناة شديدة ويدخل في معارك معينة مع الموجود داخله وخارجه، ويحاول أن يعمل مثل بعض الفنانين ويعارضهم. وقد كان الفن التشكيلي بالنسبة لي نوعا من العلاج النفسي، ومن خلاله استطعت أيضا أن اكتشف الفرق بين العلاج النفسي واللوحة، وهنا احتاج إلى التيهان والتخبط مدة طويلة. إن الخطوط الخاطئة في اللوحة هي مايقف خلف الخط الصحيح والخط الصحيح يتضمن بطريقة ما الخطوط الخاطئة ومكونات الفنان عديدة والاطار لا تكونه الدراسة الأكاديمية

فقط. هناك القراءة في الأدب مثلا وسماع الموسيقى والحياة نفسها وموقفك منها. ولا يمكن تصور الإطار على أنه أقل من ذلك، والفن وسيلة لتحقيق اشواق الفنان في الحياة.

ونحن نرى أن هذا الذي ذكره «عدلى رزق الله» عن الخطوط الصحيحة والخطوط الخاطئة لا يصدق فقط على عملية صياغة أو تكوين اللوحة، لكنه يصدق أيضا على عمليات الالتقاء والنضج التي يمر بها الفنان ويحاول أن يصل إليها، فهو يصل إلى الأصل والمقنع بعد الكثير من المحاولات والاختفاء والصراعات ومحاولات الاقتفاء والتقليد والنسخ، ثم محاولة التمييز والأصالة والوصول إلى نقطة بداية أو نقطة ارتكاز أساسها أطر فنية وميكولوجية وثقافية تقود العملية الإبداعية وتوجهها، هذه الأطر رغم تميزها بالتماسك والرسوخ، إلا أنه يجب أن تتميز أساسا بالمرونة الشديدة والقابلية للتشكل بأشكال جديدة ومتطورة ومناسبة لما يحدث في حقل الفن، وفي عقل الفنان وخبراته، وفي الواقع الاجتماعي من تطورات أو تغيرات لها أهميتها. ولعل عملية الانتقال من مدرسة فنية إلى مدرسة أخرى، أو من تغيير مستمر لكنه صعب لطريقة العمل ولشكل الأداء لدى العديد من أفراد العينة هو دليل كبير على مرونة الإطار وقدرته على التشكل لكن مع الالتزام بأسس وقواعد ضرورية لا يمكن أولا يجب التخلي عنها، وهي الأسس والقواعد الخاصة بضرورة الإبداع والسعي نحو الأصالة والبحث عن الأحسن والأكثر مناسبة. ولعل هذا هو السبب في أن عملية الانتقال هذه عادة ماتت ببطء وصعوبة، كما أن المرحلة الجديدة التي يدخل فيها الفنان عادة ماتتضمن العديد من ملامح المرحلة السابقة.

٢) محور الإدراك الإبداعي:

تشير الإجابات هنا إلى أن المصور المبدع يهتم بملاحظة الناس وهم يتحركون ويتكلمون ويتفاعلون، وأنه يهتم بمشاهدة الأعمال الفنية الجيدة، بل والسيئة أيضا، وأنه أحيانا ما يقوم برسم استكشاث لما يلاحظه، وأن الأشياء التي يضمها في عمله لابد له من ملاحظتها ودراستها ومعرفتها جيدا قبل الشروع الفعلي في

تنفيذ اللوحة الخاصة بها، وأن اللوحات عادة ما تبدأ بملاحظات معينة لها طبيعة خاصة تستلقت الانتباه وقد لايتم بها البشر الآخرون، كما أن الذكريات وخبرات ومشاهدات الحياة المختلفة والمختزنة في الذهن يكون لها دورها الكبير والهام أثناء العمل، وأنه في حالات كثيرة تبدأ عملية الإبداع بشعور المبدع بوجود وتراكم شعور ما بعدم الراحة أو القلق الذي يصاحبه إحساس بأن ثمة خلل ما في الواقع، وأن هناك أشياء جديرة بالاهتمام والمعالجة، ولا يكون هذا ممكناً إلا من خلال الملاحظة الدقيقة العميقة التي قال عنها عدلي رزق الله «الملاحظة متعة للعين وتتحول بمرور الزمن إلى شيء تلقائي يثري النفس البشرية، والتسجيل يحدث بداخلي دون محاولة لتدوينه». ويقول ثروت البحر «إنني مغرم بالربط بين الأشياء، وتستهويني الشمولية في التفكير، ومراقبة كل ما أراه وتقنين كل ذلك وربطه بالتاريخ والمستقبل». وعن الموضوعات التي تستلقت انتباه المصور أكثر من غيرها وردت الاجابات التالية. كل مايرتبط بالنفس الإنسانية والتراث (اسماعيل طه، نعيمة الششيني، حسن غنيم، فاروق بسيوني، صافية حلمي حسين، ملك أبو النصر)، والموضوعات الشعبية والألوان الساخنة التي تؤكد على البيئة العربية (نظير خليل)، الموضوعات والحوادث التاريخية التي هي في حكم المجهول حين تعترض الاهتمامات التقليدية (حامد الشيخ)، المناقضات (محمد شاكر)، موقف الضعيف والحق الضائع، وأنا لاأبدأ بالموضوع ولكن أنتهي إليه، فمحزون عقلي يفرض نفسه على (محسن حمزة)، نظام الدولة وقضية الديمقراطية ونظام الحكم (أحمد فؤاد سليم)، التراث الإسلامي والخط العربي (كمال السراج، حسن غنيم)، الأبنية القديمة، الشوارع، المقهى - المآذن - الأسواق حركات العمال في مجالات مختلفة (محمد الطحان)، موقف الناس من الحياة ودورهم فيها من حيث الايجابية والسلبية وكيف يمكن أن يستمتع الإنسان بالحياة (راغب اسكندر)، الإنسان ومعاناته وصراعاته (زكريا الزيني)، القضايا القومية والمناظر الطبيعية (عبد العزيز العقيلي)، الواقع والحلم (رضاء عبد السلام)، موضوعات محورها الإنسان والوجود والقوى المجهولة والموت والجمال (مكرم حنين)، ردود أفعال الناس وتعبيراتهم المختلفة (مصطفى عبدالمعطي)، المآسي،

الفقر، المرض والكفاح من أجل لقمة العيش (القباني)، الموضوعات الإنسانية التي تمس الحياة، والرجح الإنساني، والبحث عن مقومات الشخصية المصرية (أحمد الرشيدى)، المناظر الطبيعية والموضوعات الإنسانية (وسام فهمي)، الحياة بكل مظاهرها (جاذبية سري)، الأشياء البسيطة أو القديمة التي لا يلتفت إليها الناس (عبد المحسن ميث)، التجمعات للبشر والأشياء والحيوانات والأشجار أو الصخور (محمد عيلة، عمر جهان)، الموضوعات البسيطة غير العادية (فاروق وهب الجبالي)، الأم الإنسان (أحمد نوار)، المجاذيب، الشحاذون، العصايون، الحياة الشعبية بتفاعلاتها بشكل عام، الموضوعات الدرامية ذات الطابع الاجتماعي (صلاح عناني)، العلاقة بين الحي والجامد - عمارة وإنسان مثلاً - والعلاقات الثنائية كالمتحرك والسكن والملون وغير الملون . . . النخ والعلاقات الموحية بالخداة البصري (مصطفى الرزاق)، الإنسان - الطيور - الحيوان - الكتابة بالحروف (حامد ندا)، مجال العلاقات والمشاعر الإنسانية كالتعبير عن الحب أو الصداقة أو الحزن أو الموت (صبري منصور)، أحياناً أقوم بالتركيز على قطعة موسيقياً لتهوون مثلاً أو تشايفكوفسكي وأترجم احساسى بها إلى عمل فى (صلاح طاهر)، الإنسان - الروح - الحيوية (ثروت البحر)، المرأة، الطبيعة، العلاقات الإنسانية (عدلى رزق الله)، كل ما هو غير جميل فى الطبيعة والحياة (طه حسين)، المعاناة العامة للمجتمع، المأساة الإنسانية (فتحي أحمد)، الموضوعات ذات الدلالة الإنسانية أو الجمالية (بيكار)، التناقض والمفارقة فى الواقع الاجتماعى (عز الدين نجيب)، الموضوعات المستنبطة من القوانين الطبيعية (فرغلى عبد الحفيظ)، الموضوعات التى يكون محورها أو على علاقة بها عناصر بشرية (وجيه وهب)، التضاد والمفارقة تشكيميا، أى استخدام الضوء والظل كتفيسين وهما غالباً ما - كما أرى - يعكسان موقفاً عاماً لما يدور حولي. إن وجداني هو مزيج من الحاضر والماضى أراهما بدقة، فكل الأشياء تضعها نصب عيني ومجريات الأمور تتخلق جدلاً موضوعياً بينهما، إن موضوعات لوحاتي هي مزيج من كل ما أرى وما أسمع وما أحس به حتى لو كانت العناصر المستخدمة فى اللوحة لا تمت بصلة لما شاهده ورايته فى لحظة ما بالتحديد (يحيى حجي)، كل ما يتصل بالإنسان

وخاصته العمل والعلم (محمد حامد عويس)، وعن علاقة الإدراك باللوحة يقول عدلي رزق الله أيضا: في إحدى رحلتي للصعيد المصري رأيت النخيل برؤية جديدة، وفكرت في النخيل بعمق بدأت علاقة التفكير قبل أن تبدأ العلاقة الفنية، وقد رأيت النخيل أثناء رحلتي فرأيت أشكالا عديدة من النخيل، نخيل في صف واحد ونخيل متفرق، علاقات أفقية وعلاقات رأسية بين النخيل، رأيت النخيل في حالة شموخ وفي حالة هرولة، وكل ذلك في عملية سريعة متعاقبة ممتعة، وعندما عدت لم استطع إكمال اللوحة التي كنت أعمل بها، سألني أحد الأصدقاء عن سبب خروجي المبكر من البيت رغم عدم اعتيادي الخروج في هذا الوقت فقلت له: نظرت إلى اللوحة فلم أجد بها نخيلا... بالطبع من الممكن ألا يخرج هذا الكم الحسي الهائل لدى بشكل مباشر أو سريع ويمكن أن يظهر بعد سنة أو اثنتين أو أكثر وهو ما حدث بالفعل ويمكن أن يظهر في وقت أقصر من هذا بكثير، وهذه هي الطريقة التي يتكون بها وجدان الفنان من خلال حالة معينة من المعاشية وعمق الإدراك».

ويقول ثروت البحر «إن كل ما يشدني هو أحلام عامة، إنني أظل مسافرا باحثا عن الإشرقة بين الماضي والمستقبل، الشهيق والزفير، الإنسان والآلة، الخدس والكمبيوتر، الفن، العلم، الحرية والقيود». ويقول الفنان حامد ندا - لقد كنت أحب أن أجلس على المقهى وأشاهد الناس واتمعن فيهم وأكون سعيدا حينما أشاهد ملامح الناس بتعبيراتهم، لكن هذه السعادة تكون بمتعة بالتهكم فأبدأ بالضحك في ظروف معينة على تصرفات معينة لبعض الناس، مثلا أن تشاهد أحد الأشخاص يجلس على المقهى طيلة النهار ويدخن «الشيشة» ودماغه بين رجلية، ولا يكف عن السعال والبصق وفي حالة شديدة من التعب وعينه تكاد أن تكونان شبه مغلقتين، وكنت اعتبر أجفانهم تشبه «التند» الخاصة بالمحلات العامة والدكاكين فيها ثقل الحديد والقماش الموجود، كنت أرسمه بهاتين العينين شبه المغلقتين، لكن بداخله صراع دون شك، وبداخله حلم كانا يظهران في شكل قصص وأساطير خيالية كآلف ليلة وليلة كنت أسمعها منهم».

وتشير كل تلك الأقوال السابقة التي ذكرها الفنانون المختلفون إلى أن أي

موضوع من موضوعات الواقع أو الطبيعة، وكذلك أي إحساس من إحساسات الإنسان، وأيضا أفكاره وتصوراتهِ وخبراته وطموحاته كلها يمكن أن تكون مصادر تستلقت الانتباه وتدفع نحو ممارسة العمل الفني، كما وردت إجابات أخرى عن المصادر الأخرى غير المباشرة للعمل الإبداعي وهنا جاءت الإجابات لدى العديد من الفنانين مؤكدة على أهمية الخيال والتأمل والقراءة والمشاهدة للأعمال الفنية المختلفة في الداخل والخارج، وأيضا الأحلام والقصص الشعبية والأساطير ومعرفة التراث البشري والإنسان عبر التاريخ، والقراءة في الأدب والحالات النفسية وغير ذلك من المصادر، وكل ماسبق يؤكد على أن عملية الإدراك لدى الفنان المصور هي عملية متسعة أو ذات إحاطة شديدة. هذه الإحاطة تضيق وتتحدد بالتدرج في حالات كثيرة لتلتقط موضوعات معينة لتعبر عنها في أعمال فنية. والعلاقة بين الإحاطة والالتقاط والتعبير الفني ليست - بالطبع - من العلاقات البسيطة أو المباشرة، فهناك عمليات تخزين مستمرة للمشاهد والرؤى عبر فترات متتالية من الزمن وعبر خبرات وانطباعات وتفاعلات كثيرة ومتعاقبة ويتم تخزين هذه المشاهد والخبرات في الذاكرة، ويتم عليها العديد من عمليات التحليل والتركيب، ويعالجها الخيال بشكل أو بآخر، ثم يتم عليها العديد من عمليات التنقية والترشيح والاختيار أو الانتقاء، ثم تخرج كلها أو بعضها في أعمال فنية، وشكل وطريقة خروجها قد لا يكون سريعا أو مباشرا كما قلنا. وتلك عملية تتجاوز حدود عمليات الملاحظة والإحاطة والالتقاط لتشمل جميع المكونات المتفاعلة في العملية الإبداعية.

٣ محاور الدافعية - التهيؤ الإبداعي :

تشير الإجابات هنا إلى أن المصور المبدع يشعر قبل البدء في العمل بوجود رغبة قوية في القيام به، إنه يشعر بقدر كبير من الدافعية الموجهة نحو النشاط مع وجود إحساس كلي متكامل - إلى حد ما - بالموضوع الذي يرغب في تصويره. وقد يستثار الدافع للإبداع في فترات وحالات تكون بعيدة الصلة عن النشاط الإبداعي، لكنه عندما يستثار يؤثر على كل كبيرة وصغيرة من حياة المصور، ويستمر معه خلال عمليات الإبداع المختلفة التي تمر بها اللوحة من تنفيذ وتركيز وتكوين

وخيال وتقويم وتعديل ويلورة للتصورات وغيرها وحتى نهاية اللوحة . وهذه الدوافع التي قد تستثيرها موضوعات أو مشاهدات أو مشيرات معينة كالبحر أو المناظر الطبيعية أو الذكريات أو المواقف الإنسانية أو الحالات النفسية أو التاريخ أو غيرها، وترتبط دون شك بالدافع الإبداعي العام الذي يمثل لدى أغلب المصورين وسيلة الغاية النهائية لحياتهم، ونحو الهدف الأساسي الذي يسعون إليه وهو تحقيق الذات وقد ظهر ذلك بطريقة واضحة من حساب النسب المثوية لأهم الدوافع التي تدفع المصور للعمل وكما يوضحها الجدول رقم ١٠ فيما يلي :

جدول رقم (١٠) يبين أهم الدوافع الإبداعية

النسبة المئوية	الدافع	مسلسل
٨٤٪	الرغبة في التعبير عن الذات وتحقيقها	١
٧٨٪	الحب للفن	٢
٧٢٪	الرغبة في التأثير في الحياة وأن يكون له دور فيها	٣
٧٢٪	تحقيق التوازن الداخلي	٤
٧٠٪	الإحساس الدائم بالرغبة في التحدي والاستكشاف	٥
٦٨٪	الرغبة في أن يكون مبدعا	٦
٥٠٪	الرغبة في التغيير والتحسين للواقع	٧
٥٠٪	الشعور بالالتزام نحو المجتمع	٨
٤٤٪	الرغبة في مواصلة الحياة بطريقة أفضل	٩
٣٤٪	الرغبة في التعبير عن الآخرين	١٠
٣٢٪	التعبير عن حالة من عدم التطابق مع الواقع	١١
٣٢٪	الحاجة إلى التقدير من الآخرين	١٢
٢٦٪	التعبير عن حالة من القلق المستمر	١٣
٢٠٪	الرغبة في الشهرة	١٤
١٦٪	الرغبة في الكسب المادي	١٥

وواضح من هذا الجدول أن أهم الدوافع لدى المصور المبدع هو التعبير عن الذات وتحقيقها وهذا لا يكون ممكنا إلا من خلال حبه للفن والرغبة في أن يكون مؤثرا في الحياة، وأن يكون له دور فيها من أجل تحقيق التوازن الداخلي، ومتوجها خلال ذلك من خلال قوة دافعة للتحدي والاستكشاف والرغبة في الإبداع، والسعي نحو الأصالة والتجديد والتميز في مجال الفن، بينما كانت دوافع أو حاجات مثل الرغبة في الشهرة والرغبة في الكسب المادي هي أقل الدوافع شيوعا بين أفراد العينة من المصورين. يقول «صلاح عناني»: «بالنسبة للطابع العصبي والحركات التشنجية المهزوزة في غالبية أعماله، والتي تتسم بالحدة والتوتر والكآبة. لعل أشد الدوافع للقيام بها قد أدركته أخيرا نظرا لأن مرض الصرع مرض وراثي في أسرتي - لدى عمي وأخي مثلا - ورغم أنني لست مصابا به إلا أن الأوضاع والحالات الفجائية التي كانت تتسببها أثناء حالة التشنج كانت تفرغني وتطاردني. وأثناء التحضير للنوم - وأنا غالبا ما أبذل جهدا عاليا فيكون ذهني مرهقا - تأتي بعض الأبخلة لأشخاص تتضخم أشكالهم وتتشوه بطريقة غريبة، ويقومون بحركات فجائية متوترة يصعب على تجميع أشكالها أو حدودها في شكل بعينه. إنني أحاول التعبير عن تلك الحالات النفسية كالخوف من الموت وترقب المرض والشعور بالزوال. والتعبير عنها يحقق لي قدرا كبيرا من الاتزان الداخلي». أما حامد ندا فيقول: «يكون لدي في البداية تجاوب ملح مع أي مؤثر خارجي أعيش معه أيا كان، عنصر من عناصر الطبيعة، قصة أقرأها، حلم أحلم به، رؤية حدثت مصادفة . . . الخ، ثم تحدث حالة من التأمل تتفاعل فيها المشاعر والأحاسيس الذاتية مع المؤثر الخارجي، أي أن هناك أولا تجاوبا ثم تأملا لتحديد إمكانية العمل، وهي غالبا ما تكون رغبة ملحة تفرض نفسها علي وليست نزوة عابرة، رغبة ملحة تفرض نفسها علي لأنني في حاجة إليها، ثم تحدث عملية صب أو إسقاط لخلاصة التفاعل والتأمل في قالب تشكيلي، وهذه العملية عندما أعيشتها أكون في داخل الأتيليه الخاص به كالنحلة أعمر كجثة وذهابا، جيثه وذهابا، وامامي اللوحة خالية تماما، بيضاء، أقرب منها دون أن اضبع فيها أي خط على الإطلاق، إنما أعيش أبعادها في حدود الإطار الموجود، وفي حالة اندماج تام كما لو

كانت هناك لوحة فعلية تتشكل امامي . العملية تكون مثيرة جدا وأكون في حالة قلق وليست نشوة خوف وترقب ذاتيان غريبان وعدم اطمئنان لاقصى درجة، ثم يحدث صب أو إسقاط لهذه الانفعالات كخلاصة للتعامل في قالب تشكيلي».

وتوضح هذه الأقوال والاستجابات التي ذكرناها أهمية الدوافع الإبداعية في كل خطوة من خطوات عملية الإبداع، كما توضح أن الدوافع تُمَتِّج بطريقة واضحة مع الحالات النفسية الأخرى والرغبات والمطامح والمشاعر السارة أو المسببة للقلق والتوتر، كما توضح أن هناك قدرا كبيرا من التفاعل الضروري والهام يحدث بين الدوافع الإبداعية العامة غير المتعلقة بعمل إبداعي بعينه وبين الدوافع الإبداعية الخاصة المتعلقة بتحقيق فكرة أو رؤية أو تصور معين في لوحة معينة أو في مجموعة من اللوحات .

كذلك توضح هذه الأقوال أن هناك قدرا كبيرا من الاتفاق قد حدث بين النتائج الكمية التي حصلنا عليها وبين النتائج الكيفية مما قد يعد دليلا إضافيا على صدق الأدوات التي نستخدمها والافتراضات التي نبحت عن إجابات لها .

والجدير بالذكر أنه يرتبط باستثارة الدافعية قيام المبدع بالتحضير أو التمهيد لعمل اللوحة، وتشير الإجابات إلى أن المصور المبدع يحاول القيام بتحقيق نوع من الارتباط الوجداني والألفة السيكلوجية مع المكان الذي اعتاد العمل فيه، وذلك من خلال تحضير المكان، وإعداد الأدوات والمواد والتهيؤ للدخول في حالة العمل . وخلال هذه الفترة يكون هناك في العادة شعور من التهيّب والتردد المؤقتين يسيطر على المبدع، فهو يفكر من أين يبدأ وكيف يبدأ وبأي الألوان وبأي الاشكال . . . الخ لذلك فهو يشعر بضرورة الانتظار أو التريث قليلا حتى تنضج الشحنة الانفعالية، أو تصل إلى الحد الذي ينبغي عليه بعد أن يبدأ في العمل، وأيضا من أجل مزيد من البلورة للانطباع ثم التصور ويبحثا عن اللون المكافئ للحالة، ويؤكد الفنان حسين بيكار على أن الامكنشات التي يقوم بها المصور في هذه الحالة تتوقف على حالته الانفعالية . «ففي حالات تحتاج اللوحة إلى تصميم

وتفكير وتجارب تمهيدية معملية، واستكشاث كثيرة يتم الاختيار من بينها لأنسب الحلول، وفي حالات أخرى تكون الإنفعالات شديدة لاحتتمل التريث أو الانتظار وتتم بدون استكشاث، وقد تكون هذه اللوحة أكثر دفئا. ويقول الفنان عدلي رزق الله: «أهم نقطة في الأداء هي نقطة البداية (أي كيف يستطيع الفنان أن ينسى كل شيء ماعدا أنه سوف يرسم). وهذه نقطة يصعب الحديث عنها بالكلام، لكنني لاحظت وفيما يشبه التمرينات الأولية في الرياضة البدنية «التسخين» كيف يستطيع الفنان أن يبدأ من نقطة صفاء تجعله قابلا لأن يرسم وأن يتلقى، لأن الفن فيه مانعرف وما لا نعرف. والجدل بين هاتين المنطقتين المتوترتين هو ما يصنع الفن. ولا بد للفنان من الوصول إلى نقطة يستطيع فيها تعليم جسده الاعتماد أو الاستعداد، وأن يبدأ من نقطة تركيز عالية تجعله يتجنب أي أصوات خارجية تأتي إليه. ومن مراقبتي لنفسي اكتشفت أنني لا أستطيع أن أبدأ في العمل أثناء النهار، لا بد من أن أبدأ من الصباح المبكر، ولدي طقوس بسيطة أقوم بها، أهمها أن أكون في حالة هدوء تام داخليا وخارجيا: هدوء في البيت، أتناول طعام الإفطار، أشرب القهوة، أدخن (مرتين أو ثلاثا) أستمع لبعض الموسيقى، فتحدث حالة من الهدوء والاسترخاء الجسدي بداخلي». من المهم أن يصل الفنان فعلا لحالة السكون والسكينة هذه، بحيث يستطيع أن يبدأ في العمل، وهذه النقطة لا يصل إليها الفنان إلا بعد آلاف من ساعات العمل والمحاولة. فهي من أصعب الأشياء التي يتعلمها الفنان، والتوترات التي تحدث أثناء بناء العمل محتاج أيضا إلى نوع من التوافق الجسمي والروحي والنفسي بحيث لا يحدث للفنان انهزام أمام التدفق الذي قد يحدث، ولا بد للفنان من أن يتعلم أن يكون مسيطرا على عمله دون أن يتدخل تدخلات غير مطلوبة تفسد العمل وهذه مسألة في منتهى الصعوبة أيضا. جدل غريب يحدث بين الفنان ونفسه واللوحة، بين ما يعرفه وما لا يعرفه، بين التدفق والسيطرة، ولا بد له من أن يعرف متى ينتظر قليلا أمام ماتم انجازه، ويقوم بالاسترخاء قليلا. وليس المهم هنا هو ما أقوم به أثناء فترة الراحة كالتمدخين مثلا، بل المهم هو لتوقف في لحظات الصمت التي تتكرر مئات المرات أثناء العمل الفني، والتي يجب ألا يلمس

فيها الفنان اللوحة التي أمامه . عمليات الاسترخاء وإعادة الجهد وإعادة غمك الذات مرة ثانية عمليات لها أهميتها الكبيرة، وهي ليست بالضرورة عمليات تصحيحية للمخطوط واللمسات التي تمت، ولكن هذه النشاطات تكمن في قلب حالة الاندماج ذاتها، وهي ذات تركيب خاص في بنية النشاط، وكلمة خبرة ليست كافية هنا . ولا بد للفنان من أن يصل إلى القدرة على الاندماج هو والورقة والعمل الفني واللمسة والهدوء وسكون البداية ومقاومة التوترات التي تحدث، وأن يصمت ولا يلمس الورقة في الوقت المناسب، ورهافة الجهاز البصري وغير ذلك من الأجهزة النفسية وجدل الداخل والخارج، وأن يبدأ حينها يشعر بأن الشحنة كافية لأن يعمل ثانية في اللوحة، لا بد للفنان من مجاهدة حقيقية أثناء العمل ويدونها لا يتكون الفن أو الفنان .

إن الدافعية تتفاعل مع التحضير وقد يقوم المبدع بعمل تخطيطات بالخط أو اللون أو بهما معا وقد يضع الخطوط العامة للعمل ويتركه إلى حين، وقد يستمر فيه حتى يكمله . وتتداخل مع هذه الحالات : الانطباعات البصرية والخبرات الإدراكية أو الحالات الانفعالية والألوان المكافئة للحالات، والتصورات المعبرة عن الأفكار وخطط العمل وشكله المطلوب، وغير ذلك من المكونات التي تحدثنا عنها في هذا العمل .

٤) محور التصور والخيال :

تشير الإجابات هنا إلى أن اللوحة عادة ماتبدأ بظهور انطباع معين أو إحساس معين غالبا ما يكون مصدره الواقع والتفاعل معه من خلال الحركة والملاحظات والقراءات والآمال والطموحات والخبرات اللونية والضوئية، وما يترتب على ذلك من مشاعر تتكون ومدرجات تتراكم . وهذا الانطباع يتزايد بالتدرج وتصاحبه أفكار خاصة لكنها لا تكون واضحة كل الوضوح . وغالبا ما يكون الانطباع عاما وتصاحبه حالة شديدة من الدافعية التي تدفع الفنان نحو بلورته وتكثيفه وتحويله إلى تصور يتم تحقيقه في أعمال فنية، ويكون ذلك ممكنا من خلال الخيال والتركيز . فالانطباع إذن ليس سوى نقطة بداية، وكما يقول عز الدين نجيب :

«التجربة عندي تخضع للدراسة والتحليل وليس للانطباع العابر، ويقوم الوعي بأسس وأسباب التجربة بدور هام في بلورة هذه التجربة». ونعتقد أن هذا هو الشائع لدى أغلب الفنانين.

وقد أشارت الإجابات أيضا إلى أهمية الخيال الخاصة في الوصول إلى موضوعات جديدة للعمل وأثناء العمل أيضا حتى في وضع عناصر الطبيعة الصامتة التي يرسمها الفنان كما يقول «صابر محمود». كذلك يلجأ الفنان للخيال من أجل بلورة تصورات اللوحات التي بدأ العمل فيها فعلا وقد تتوقف لسبب أو لآخر، فالخيال وسيلة هامة للوصول إلى تكوينات أصيلة ومبتكرة ومتناسقة ومدهشة وغير متوقعة، والخيال يمكن أن ينشط في أي وقت، لكن العديد من الفنانين أكدوا على أهمية الصمت والعزلة وحرية التفكير ومرونته للإسراع بهذه العملية. وقد أشار عدلي رزق الله إلى أن الخيال يعمل حينما نستطيع الأفراد بأنفسنا والتركيز والصفاء الذهني والصور الخيالية تكون ملونة لكن ألوانها غير واضحة تماما وتتضح من خلال استمرار العمل.

والخيال كما يشير فاروق وهبه الجبالي هو «العملية التي تتحول من خلالها الرؤية والشكل الطبيعي إلى رؤى وأشكال متخيلة، مثلا يمكن أن يتحول الناس إلى دمي وأحجار، وهذا التحول يصاحبه انطباع يختزل إلى حالة تصاحبها شحنة تنفاقم وتزايد مع التصور المصاحب لها وتدفعني للعمل». وقد اتضح لنا أيضا من فحص الإجابات أنه بعد إحساس المصور بانطباع بصري أو حالة انفعالية خاصة بمثير معين أو موضوع معين فإنه يحاول تكوين تصور خاص به، وقد يأتي التصور مع الانطباع نتيجة لطريقة معينة في تلقي المثير والإحساس به وإدراكه، لكنه غالبا ما يكون تصورا عاما غير مكتمل الملامح. وهو يكتمل بالعمل وأثناء العمل، وقد يتغير تدريجيا إلى تصور جديد. وأثناء العمل تتوالد اشتقاقات فنية كثيرة، وتظهر موضوعات فرعية - أو رئيسة - وعلاقات جديدة، ويرتبط ذلك كله ويعتمد على حالة الفنان أثناء العمل وخبراته والألوان التي يستخدمها، والتصور الذي يريد التعبير عنه، والحالة الدافعية المصاحبة للعمل، والاتجاه الفني الذي تتبناه، وأثناء

هذه العملية يمر الفنان بحالات الشعور من الاقتراب من بلورة التصور، ثم الشعور بغموضه وابتعاده عنه، لكنه يحاول بلورته بطرق ووسائل عديدة.

وحول الأسباب التي تكون مسؤولة عادة عن الاقتراب من التصور وبلورته حصلنا على الإجابات التالية حول هذه الاسباب :-

- ١ - المعاشية الدائمة للفكرة وسيطرتها ووضوحها.
- ٢ - المشاهدات التي تستثير الذكريات ورؤية الأعمال الفنية وسماع موسيقا معينة.

٣ - إعادة البحث في المسودات وبعض الأفكار والأحلام المتكررة.

٤ - الرغبة في التعبير عن حالات معينة.

٥ - الاكتشافات الصغيرة التي تقود إلى اكتشافات كبيرة.

٦ - تزايد الطاقة الحيوية والروحانية والفهم للأشياء.

وهذه الأسباب هي في الواقع مثيرات، بعضها واقعي وبعضها إدراكي، بعضها يتعلق بالذاكرة، وبعضها برغبات وأفكار فنية وإنسانية معينة يحاول المصور التعبير عنها. يقول الفنان محمد حامد عويس: «الصورة عادة تعيش في ذهني، ويمكن أن تخرج بأي مثير بعد فترة الحمل غير المحدودة».

أما عن الأسباب التي تكون مسؤولة عادة عن غموض التصورات وعدم وضوحها وابتعادها، وأيضاً ابتعاد الفنان عنها فكانت كما يلي:

- ١ - الانشغال بأمور الحياة ومطالب المعيشة ونفقاتها.
- ٢ - تدخل ظروف أخرى خارجة عن التحكم الإرادي كالمريض والمشكلات الشخصية والاجتماعية.
- ٣ - محاولة البحث عن طريقة جديدة في العمل وحل بعض اشكاليات اللون أو الشكل أو التكوين أو التصور.
- ٤ - عدم وجود الأدوات والمواد الضرورية للتنفيذ كالألوان والأوراق والقماش . . . الخ.

٥ - عدم وضوح الرؤية الفنية أو الفكرة العامة للموضوع ، أو نقص في المعرفة والمعلومات الخاصة بها.

٦ - انخفاض الدافع للعمل والانشغال بأمور أخرى.

لكن رغم الصعوبات يحاول الفنان بلورة تصورات بطرق عديدة ، وهو يكون شديد اليقظة والتنبه أثناء ذلك مع وجود طاقة شديدة وحالة عالية من التوتر والاستثارة تدفعه للمواصلة والاستمرار رغم العقبات ، وخلال هذه الفترة تتشكل أفكار ومحتويات التصورات على هيئة أسطح ومساحات حية ومرنة ، وتكتسي الأشكال ألوانا تتغير وتبدل وتكثف وتذوب لكيلا يبقى في النهاية إلا كل ماهو ضروري ومناسب . ويكافح الفنان ضد كل مظاهر النقص والقصور والغموض والتفاوت حتى يصل إلى تحقيق مناسب للتصور المسيطر عليه . وكما يقول الفنان حسين بيكار فإن «أي لوحة تكون لها صورة غامضة في البداية هي خلية لوحة تنمو فوق الورق أو القماش ، ومع نمو اللوحة تنبت احتياجات كل جزء يتطلب إضافة معينة ، والإضافة قد تتطلب إضافة أخرى ، ومن خلال تراكم الإضافات واللمسات الخاصة بمتطلبات واحتياجات كل نسيج في العمل تكتمل اللوحة بالتدريج ، وفي أحيان كثيرة قد تسير اللوحة في طريق آخر غير الطريق الذي بدأت منه» . ويقول الفنان حامد ندا : «في البداية تكون هناك حالة مسيطرة متعلقة بالشكل ، تكون مرسومة في ذهني ، ولكن من أجل إسقاطها تأخذ بعض الوقت ، فلكي أضع يدي على التوال أو الورق لكي أرسم بالفرشاة أو القلم ، فذلك معناه أن أكون مسؤولا مائة في المائة عن كل خط أقوم به ، وعندما أعمل فإن الخطوط الأساسية لا تتغير إطلاقا ، العناصر الأساسية لا تتغير الإنسان ، الحيوان العلاقة بينها أو علاقة الإنسان بالطائر أو الجماد لا تتغير عندي ، لكن تحذف أشياء وتضاف أشياء لها دلالات ثانوية موجودة لتأكيد هذا العمل الفني وتركيب الصياغة وتركيب التكوين نفسه . ويمكن تسمية هذه العملية «بتكليف التكوين مع الأداء» . ويقول الفنان صلاح طاهر : « عند شروعي في أي عمل فني تكون لدى في البداية لحظة تأمل قد تطول وقد تقصر ، وهذه اللحظة

تقوم بتصفية الذهن من الشوائب غير الضرورية، ثم أفكر بعد ذلك في الحجم واللون والتصور، فلما أن أقوم بتخطيط تمهيدي للوحة وإما أشرع فيها مباشرة. وفي أحيان كثيرة تخرج أشياء عديدة غير متوقعة أثناء العمل». وقد تحدث أحيانا تغيرات كمية في التصور - كما يقول وجهه وهبه - «تؤدي إلى تغيرات كمية. ويؤكد «يحيى حجي» على أن فكرة الصورة أو التصور في المخيلة هي دائما عملية أسبق من التنفيذ إلا أن العمل تطرأ عليه في الغالب تغيرات وربما إضافات لم تكن في الحسبان، ولذلك فعملية الإحساس باللوحة هي عملية تالية أو لاحقة لعملية التصور، والعلاقة بين إتمام اللوحة والإحساس والتصور هي علاقة مركبة من خلالها يدور حوار دائم تتغلب فيه عناصر على أخرى، وقد تظهر من خلال ذلك أمور جديدة مضافة بناء على ذلك وفي الواقع فإن التصور يظل يدايمي حتى يكون الحل».

والخلاصة أن التصور هو الخطوة الذهنية التي ينفذ العمل من خلالها وهذه الخطوة تتسم بأنها شديدة المرونة والقابلية للتشكل بأشكال عديدة، لكنها غالبا ماتظل محافظة على أصولها الأولى وأشكالها وأفكارها الأساسية. قد تتغير العلاقات وقد تحدث إضافات وإزالات لمكونات فرعية أو مكونات هامة إلى حد ما، لكن ذلك كله يكون من أجل تأكيد التكوين الكلي الشامل الخاص بالتصور الأساسي. ولعل هذه النتائج التي توصلنا إليها تتفق إلى حد كبير مع النتائج التي سبق وأن توصل إليها «عماد الدين اسماعيل» حيث ظهر له من دراسته وجود عامل خاص، يشير إلى قدرة الشخص على الاحتفاظ ببعض الصور الذهنية حية مدة طويلة، سماه بعامل التصور البصري.

٥) محور التلوين - التكوين :

الإجابات هنا تشير إلى أن المصور المبدع عادة ما يبدأ العمل وهو مشبع بإحساسات لونية معينة، وأن هذه الإحساسات قد تتغير أثناء العمل خلال محاولات القيام بعملیات تكثيف لها، وأنه أثناء العمل يمكن أن تحدث كل لمسة لونية تغيرا في المعنى الكلي للوحة، حيث إن هناك اتجاهات معينة تخلقها كل لمسة

لونية يضعها الفنان في عمله، وإن هذه الاتجاهات تؤدي الى تطوير اللوحة، وانه في العادة تتناسب الألوان مع الحالة النفسية أثناء العمل، كما أن الفنان قد يمر في البداية بخبرة عدم استقرار الألوان في الفراغ أو تناسبها مع الأشكال أو مع التصور، وأن هذه الخبرة قد تسبب له قلقا شديدا يكون له تأثيره الواضح على العمل حتى يزول عدم الاستقرار هذا. كذلك أوضحت الإجابات أن الألوان تكتسب قيمتها من خلال علاقاتها بالألوان الأخرى، ومن خلال تدرجات الضوء، ومن خلال درجات التشبع والإشعاع اللوني، وكذلك انعكاسات الألوان وتبادل انعكاسات الضوء والظل، كما أن عمليات المزج البصري للألوان قبل وأثناء العمل يكون لها دورها الكبير أيضا، وذلك كله سعيا وراء الاتزان والتوازن والتناسب بين الألوان والحالة والتصور والمهدف الذي يسعى إليه الفنان، وكما أشار «حامد ندا» فإن اللون مهم جدا في تطوير اللوحة، واللوحة تبدأ عندي بأبيض وأسود، وغالبا بلون مشتق: غامق وفتح، ثم أضيف لونا آخر مقابل اللون الأول، فإذا كان لدى الرمادي الرصاصي: الأبيض والأسود، وغالبا ما أبدأ به، فأني أدخل معه الأوكُر الأصفر أو الأحمر، ولا أبدأ أبدا بعدة ألوان، أحيانا أبدأ بلون أزرق فقط وأمنحه «الجو» العام الخاص به، ثم أدخل معه ألوانا أخرى، وعملية تدريج اللون تكون عادة عملية مسيطرة علي في البداية وأنا أسيطر على اللوحة باللون الواحد ١٠٠٪ في البداية، ثم أترجم اللوحة لألوان متعددة، وأحيانا تكون اللوحة بلون واحد رمادي ومعه ألوان زرقاء ضعيفة جدا تكاد لا ترى، وألوان صفراء تكاد لا ترى، وألوان حمراء تكاد لا ترى، ثم إن هناك عمليات خاصة بالألوان الثانوية (أي الألوان التي تلعب ادوارا ثانوية) لكنها تجعل اللون الرئيس أكثر ثراء، وأحيانا تكون هناك عمليات حذف وإضافة للألوان الثانوية لتأكيد التكوين». ويشير عدلي رزق الله إلى أن «اللون مجرد مكون في اللوحة، وأن المهم هو تدرجات الألوان. ومن المعروف أن الألوان المائية ألوان حياتها ودفتها هو في عدم وضع أكثر من طبقة لونية على سطح اللوحة، والفنان المتردد لا يعمل بهذا النوع من الخامة، وأنا عادة ما أقع بين المعرفة الكاملة وهي حصيلة التجارب السابقة، وعدم المعرفة بالمرة نتيجة أن اللوحة الجديدة أو

مجموعة اللوحات لها قانونها، ولذلك يحدث التوتر الذي يخلق العمل، وهذا الاحساس صحيح بالنسبة للون، كما أنه صحيح بالنسبة لكل مكونات اللوحة وهو مفتاح العمل عندي. لدي فكرة مسيطرة قد تبدو ساذجة: فعندما أنظر للطبيعة تبدو لي أنها مكونة من ألوان مائية، فعندما أنظر للسما أتحيل أنها مكونة بشفاافية الألوان المائية، عندما أنظر للبلاستيك أشعر بأنه بعيد عن هذه الفكرة، الألوان المائية لدي هي ألوان الطبيعة رغم ما هو معروف من أن الفن شيء والطبيعة شيء آخر ورغم ارتباطها الشديد ببعضها البعض، لكنني أشعر أن الطبيعة البكر، الأشجار، الأرض، التراب، الطين، السماء، الصحراء، الشمس، الهواء، العرق، البشرة، حقول القمح، النباتات. . . . الطبيعة كلها تعطيني إجماء بأن الألوان المائية هي المسؤولة عنها، ولم تعد الألوان المائية بالنسبة لي هي الألوان الشفافة فقط كما هو معروف، لكنها تصل عندي إلى درجة شديدة من الكثافة بحيث تشع ألوانا على ما حولها، وقد وصلت إلى عمل ألوان كثيرة، حتى الأسود الكثيف وليس الفاتح. بالألوان المائية. وفكرة أن الطبيعة قد صنعت من الألوان المائية تبدو لي غير حقيقية رغم أنها شديدة السيطرة عليّ، وترتبط بذلك صعوبة أن تدخل مكونات أخرى كالبلاستيك أو الألومنيوم في أعمالي، قد تدخل في مكونات فنان أمريكي، لكنها بعيدة عن واقعنا وحياتنا، ولا تتصل بشخصيتي». واللون في حالة العمل كما يقول «ثروت البحر» يشبه الطعام بالنسبة للجائع، وكل الألوان والأشكال يمكن أن تكون لها حالات.

وقد ظهرت لنا تلك العلاقة الوثيقة الحميمة بين الحالة الدافعية والحالة الانفعالية أو الوجدانية للفنان، وبين اختياره لألوان معينة ولتدرجات معينة من هذه الألوان وقيامه بإحداث علاقات وتركيبات معينة بين الاستخدامات المختلفة للألوان في تلك الإجابات الكثيرة التي وردت ردا على الأسئلة المتعلقة بعمليات التلوين والحس التلويقي. إن كل فنان له ألوانه التي يفضلها، وإن كل حالة وجدانية تكون لها ألوانها التي قد لا تتفق مع ما هو شائع عنها عما هو في الواقع من خلل عجن اللون وخلطه، وربما تؤدي الصدفة إلى الحصول على لون أفضل» (صبري منصور)، وإنما تتحدد قيمة اللون وفقا لوضعها، «فالآخر مثلا يعطي

إحساسات متنوعة لو اختلفت أوضاعه مع ألوان أخرى، كل على حدة» (يحيى حجي)، يقول «عمر جهان» اللون أثناء العمل أكثر استقلالا وأكثر كشافا ووضوحا، كما تزيد دلالاته النفسية وتتضح الألوان وتتماسك وفقا لحالة الخيال ومضمونه». ويقول «أحمد نوار» إن الألوان الداكنة تمثل عندي الفراغ اللانهائي، الأزرق يمثل العمل الدرامي للإنسان، الألوان الساخنة تمثل عندي العناصر العامة في اللوحة مثل العناصر العضوية التي تمثل الإنسان». ويقول «حامد ندا» إن الحزن، الفرح، القلق، السعادة، الحب، الجنس، كلها لها ألوانها الخاصة أثناء العمل». ويقول الفنان محمد حامد عويس «عادة ما تكون هناك ألوان رئيسة بالنسبة للوحة في خيلتي أضعها كلها تقريبا على أن تكون قابلة للتغيير».

أما عن عمليات مزج واختيار الألوان فقد أكد العديد من المصورين على أن ذلك يتم على البالتة من خلال المزج الفعلي للألوان، أو قد يتم ذلك على اللوحة ومن خلال تخيل أنسب العلاقات اللونية الممكنة، أو من خلال تجاور بقع لونية صغيرة من الألوان. فكما أشارت جاذبية سري فإن ذلك يتم من خلال التفكير المستمر، وإن الألوان لديها تراكب بشكل طبيعي وبدون مجهود. وأكد «أحمد نوار» أنه يفضل التدرج المفصل للألوان من حيث نوعيتها، ومن حيث علاقاتها ببعضها البعض، وقد يتم اختيار اللون بطريقة تلقائية كما أشار العديد من الفنانين الذين استخدموا تعبير «البالتة الموحية» ليشيروا إلى أن هناك ألوانا في البالتة تدفعهم لاستخدامها أكثر من غيرها وفقا لحالاتهم النفسية والتصورات التي ينوون تحقيقها. وقد يتم اختيار الألوان من خلال التجريب لنسب انتشار اللون على صفحة العمل كما أشار بعض الفنانين، أو قد يلجأ آخرون، إلى ما ذكره «مصطفى الرزاز» من خلال أساليب أخرى كالنظر إلى اللون من خلال مرشح زجاجي ملون، أو من خلال اغلاق العين جزئيا، وعموما فإن الالتزام بالتلقائية أو القصدية أو التجريب لا يكون أمرا مطلقا لدى أي من الفنانين. كما أشار «صبري منصور» فإنه عادة ما يضع الألوان «وفقا لحطة مسبقة»، ولكنها ليست واضحة كل الوضوح، وإنما تكون حطة مرنة قابلة للتغيير».

أما عن عمليات التكوين والحس التكويني الذي لا ينفصل أثناء العمل عن الحس التلويحي فتشير الإجابات هنا إلى أن المصور المبدع يقوم عادة بالعمل في اللوحة من خلال وضع الخطوط الأساسية للشكل أو من خلال وضع لون معين يبدأ به، وأثناء تطور العمل يراعى الخصائص المتصاصية للوحة وللألوان وخصائص السطح، ويهتم بعلاقات الضوء والظل وتناسب الألوان، وفي حالات كثيرة يكون للجانب المضيء من اللوحة ظلال لا تدركها العين لأول وهلة، ويكون للجانب المعتم أضواء لا تدركها العين من النظرة الأولى، وعادة ما تكون هناك حالة مشاركة وتفاعل بين الأشكال المختلفة في خصائص الضوء والظل واللون كما يلعب الفراغ والمساحة دورهما في تحقيق التكوين الكلي للعمل، وقد يقوم المبدع ببعض التحريفات أو التشوهات في الأشكال مستخدما نسبا جديدة قد لا تتفق مع النسب الطبيعية السائدة، وفي البداية تكون الرؤية التشكيلية مختلطة الجوانب أو غير واضحة المعالم إلى حد ما، لكنها تتضح وتتكامل مع استمرار العمل، وأيضا يهتم المصور المبدع باتجاهات الحركة في اللوحة ويحاول تحقيق التوازن بين العناصر المختلفة المكونة للعمل، ويبدل قمارى جهده من أجل إيجاد التناصب حتى لو كان خفيا غير واضح لمن ينظر إليه نظرة عابرة. وأثناء عمليات التكوين أو إحداث التكامل والاتزان بين مكونات اللوحة قد يشعر ويدرك المبدع أن هناك قدرا معينا من الشعور بعدم استقرار الأشكال في الفراغ أو في مواضعها المناسبة مع تأكيدنا هنا لما ذكره «عمود بقشيش» على أنه «لا يوجد فراغ في اللوحة، فما يبدو فراغا هو شكل له ضرورته التشكيلية، يتبادل الحوار مع بقية عناصر اللوحة والعناصر كلها إيجابية ولا فقدت ضرورتها داخل حيز اللوحة». وقد يحاول التغلب على هذا الجانب من جوانب عدم الاكتمال في العمل الفني - أي عدم استقرار الأشكال في الفراغ من خلال نشاطات كثيرة نذكر بعضها فيما يلي :

إعادة ترتيب المكونات وتنسيقها وفقا لقواعد الاتزان والايقاع والمارموني وغيرها (رضا عبدالسلام)، القيام بتنظيم جديد للمنظور الذي يجمع تلك

الوحدات (حامد الشيخ)، أحداث توازن في اللون والشكل والمخطوط والمساحات (مكرم حنين)، محاولة تحقيق الاتزان باللون والإحساس اللوني (عباس شهدي، أحمد الرشدي)، محاولة إعادة التوازن التشكيلي بين عناصر العمل (بيكار)، معالجتها يوما بعد يوم (فتحي أحمد)، يتغير نسبها أو محاورها وألوانها وملمسها (طه حسين)، محاولة تحقيق الاتزان في التصميم (فاروق وهبه الجبالي)، محاولة الموازنة بإضافة أشكال جديدة وأحيانا أقوم بقص أجزاء السطح حول الفكرة الرئيسة (محمد عبلة)، بإعادة البناء (عز الدين نجيب)، معالجة التكوين أو العلاقات اللونية من خلال التعديلات التشكيلية التي أراها ضرورية للتغلب على حالة عدم استقرار الأشكال في الفراغ (صابر محمود)، الوسائل كثيرة وقد تكون إحداها الإعادة (يحيى حجي)، بتكثيف الأشكال بوسائط مضافة كاشكال أخرى أو ألوان أو ظلال... الخ مما يجعلها مهيمنة على الفراغ وراسخة (مصطفى الرزاز)، ومحاولة أحداث التوازن بين الأشكال والألوان (إنجي افلاطون)، التحكم في خصائص السكون والحركة وهذا لا يتم بمجرد خلق نسق معين ولكنه يتم بناء على منهج الفنان ورؤيته، فمن الفنانين، بل من المراحل ما يمكن أن نسمي فنه فنانا استاتيكية أو العكس. فالاستاتيكية (السكونية) والديناميكية مفهومان للتعبير عن (المكان / الزمان) والعلاقة بينهما (محمود بقشيش)، تغيير أوضاع الأشكال حتى تستقر تماما بالنسبة للفراغ المحيط (صبري منصور)، العمل الفني هو في أساسه بحث عن حياة للأشكال في الفراغ ويختلف تبعاً لحالات الاستقرار والسكون والدينامية والحركة (عدي رزق الله)، وأيضا أشار يحيى حجي إلى أن من الوسائل التي قد تستخدم لتحقيق استقرار الأشكال أو غيرها من مكونات اللوحة: التخلي عن مواصلة العمل لفترة ما.

ومن الواضح أن الكلمة أو التعبير الشائع لدى معظم الفنانين في محاولة تحقيق الاستقرار وتكامل التكوين هي التوازن أو الاتزان، وهي عملية قد تتم من خلال اللون أو الشكل أو من خلال الحذف أو الإضافة أو غير ذلك من العمليات.

ويؤكد الفنان حامد ندا على أنه «عندما أسيطر على التكوين أسيطر عليه بعد

جلوسى للعمل ، وفي البداية أسيطر عليه ذهنيا مائة في المائة ، لكن يظل هناك الحاح داخلي يوجهني ويرشدني إلى ما يجب فعله من أجل إحداث اتزان في المسافات والأشكال والفراغ ، كل ذلك يتم وزنه في البداية حسيا ، أي أنني أستعمل مع العاطفة والإحساس الداخلي الخاص بي قدرات ذهنية واعية نتيجة تجربة متشكلة لكنها ذاتية شخصية ، والأشكال تتطور عندي وبدخلها رموز ، والشكل المطلوب تكون له صورة ذهنية موجودة منذ البداية لدى الفنان . والرمز هو خلاصة الفكر والمحاورة الذاتية والاجتماعية في الوقت نفسه ، والرأي وجهة النظر والعاطفة والنقد الاجتماعي والتهكم في عملية متكاملة ، والأشكال لا بد من أن يكون بينها وحدة رغم عدم تجانسها ، كأن يكون عندنا مثلا مستطيل ودائرة وقطة وإناء من الفخار وهرم كلها عناصر ، والمهم هو ربطها ببعضها البعض في وحدة متماسكة من خلال علاقات تشكيلية متجانسة ، وهذا لا يأتي بسهولة ، بل لا بد من الصراع بين هذه العناصر الممثلة للأشكال ومع الحيز الفراغي نفسه ، لا بد أيضا من وجود علاقة وجدانية بين العناصر كي لا تكون منفصلة عن بعضها البعض ، وهذا ما يقوم به الفنان نفسه كي لا تكون العناصر مجرد موتيفات أو وحدات تشكيلية زخرفية جامدة وصفية ، لا بد من أن تشعر أن بها «روح» أنا أمنح للهرم حياته وحيويته من خلال الكتابات والنقوش والكلمات واللواغيات ، فهو ليس مجرد شكل يشبه المثلث . وهذه الأشياء قد لا أستيعفها عقليا لأنها ليست في الهرم ، إنما أنا أضع هذه الأشياء وغيرها ثم أحذفها وأضيف غيرها ثم أُلغِيها ، وهكذا حتى أصل إلى مرحلة منح الروح للشكل . وهذه العملية عملية ذكية تنشط الخيال لدى الفنان ، وتنشط تركيزه العقلاي أيضا في صياغة هذه الأشكال وحذف الركيك منها ، والزيادة عليها أو الإضافة ، وجعلها على قدر المطلوب والمناسب فقط بطريقة دقيقة ومحكمة ، وهذا هو ما يحدث أثناء عمل الصورة» .

وتشير هذه الأقوال كلها إلى تلك النشاطات التي يبذلها المصور للتعبير عن وجهة نظره ورؤيته للواقع والحياة ، وأيضا تلك التفاعلات التي تتم بينه وبين

عناصر عمله من أشكال واللوان متفاعلة وتلك الأساليب التي يلجأ إليها لتحقيق التوازن والالتزان بين مكونات عمله وفقا لبعض المعايير والأفكار التي يؤمن بها ويعتقد في صحتها، وبالطبع نحن نرى من الضروري أن نؤكد على أن عمليات التكوين ليست قاصرة على إحداث عمليات تحريفات أو تشوهات في الأشكال، فهي قد تتم دون اللجوء للقيام بهذه التحريفات، كما أن عمليات التكوين ليست خاصة فقط بالأشكال واستقرارها في المكان، بل هي عمليات خاصة بإحداث التكامل والاتساق والتناسق بين كل مكون أساسي أو فرعي من مكونات العمل الفني، وهي تتم من خلال التضايف والتآزر بين كل العمليات الإبداعية المتفاعلة في العملية الإبداعية الكلية.

٦) محاور التركيز الإبداعي :

وتؤكد الإجابات هنا على أن المصور المبدع يقوم بعمليات التركيز عادة عندما يكون وحيدا، وهذا لا ينفي إمكانية قيامه بذلك وهو وسط الناس، وأنه يستطيع في هذه الحالة أن يفصل نفسه ذهنيا عنهم، وأنه يحاول من خلال التركيز أن يدخل كل مكون من مكونات اللوحة في أجود علاقات ممكنة مع المكونات الأخرى، وأن عملية التركيز تتم في العادة بطريقة تدريجية شيئا فشيئا حتى يستغرق في العمل ويندمج في التفكير، وأنه يستعين ببعض الأشياء لتسهيل هذه العملية كالموسيقا، أو القيام بعمل بعض الاستكشافات أو تحضير الألوان أو تناول مشروبات معينة كالشاي والقهوة وغيرها، وأيضا العمل في مكان خاص يرتبط به ويعتاد عليه وفي ظل اضاءة خاصة، وتكون عملية التركيز عادة مصحوبة بحلة في الذاكرة وقدرة كبيرة على تذكر التفاصيل والتخلص منها وتعديلها أيضا، والسعي نحو تجريد الفكرة وبلورتها وتجميع شتات الأفكار للثبات والتأثير واكتشاف ارتباطات وعلاقات جديدة بينها. وخلال هذه العملية تكون لدى المبدع رغبة قوية ودافعية كبيرة للاستمرار في العمل ومواصلته وعدم الخضوع لتأثير أي مشتتات تأتي من خارجه أو من داخله، فهو يقاوم - مثلا - الحاح بعض الحاجات البيولوجية كالحاجة إلى الطعام أو الراحة أو النوم من أجل إكمال العمل، وقد أشارت الإجابات أيضا إلى

أن عملية التركيز تكون عادة متعلقة بتصور أساسي تراكم حوله التفاصيل، وتصحبها محاولة موجهة للنفوذ إلى ما وراء المظاهر الخارجية أو الظاهرة للأشياء والأفكار، فهو يحاول أثناء ذلك أن يصل إلى علاقات خفية في العمل لم يكن من الممكن الوصول إليها دون القيام بعمليات التركيز. وانتباهه عادة ما يكون متحركا أثناء التركيز بين ما يدور بداخله من أفكار وتصورات، وما يحدث على اللوحة من تغيرات وإضافات وتكوينات، ويكون في حالة شديدة من اليقظة والتنبيه بحيث لا يستطيع أن يطلق نفسه من إسهار العمل إلا بعد انجاز قدر معقول ومناسب ومقنع منه.

وقد أكد «اسماعيل طه» على أن عملية التركيز تتعلق بالاكشاف وإضافة الجاد الجديد إلى العمل. وقال عدلي رزق الله: إن «التركيز حالة مهمة جدا والتوحد مع اللوحة هو الذي ينتجها وهي تستمر ساعات العمل، ولكنها تختلف فهناك قمة دائما للتركيز بعدها يبدأ الجسد في الاسترخاء، وكذلك اللوحة وعادة ما يصاحب التركيز الصفاء الذهني والشفافية والتوحد مع سطح اللوحة في علاقة كاملة، وأنا لا أفكر في عمل آخر قبل الانتهاء من عمل ما ولكن هناك خواطر تختزن في الذهن بشكل تلقائي دون مجهود ظاهر على الأقل». وأكد حامد ندا على أن «الإبداع» فترة ولادة، فترة حرجة جدا، اسقاط تسبقه فترة لا كيان لها، فترة من انعدام الوزن كي أنتج، لا أعرف ماذا أفعل، ثم تنشأ الفكرة بعد ذلك وكذلك الحالة وصياغة الأشكال ذهنيا، وأكون في الحالة الأولى قبل أن أبدأ في اللوحة في عملية صراع وقلق وعدم راحة إلى أبعد الحدود. وقال العديد من الفنانين بأهمية الموسيقى بينما قال ثروت البحر «بأنها ممنوعة لأن أفكار وإحساسات صاحب الموسيقى كتهوفن مثلا تتداخل مع أفكاري وإحساساتي وتصوراتي وقد تمنعني من العمل». وأكد مصطفى الرزاز ويحيى حجي وطه حسين ووجيه وهبه وملك ابوالنصر وصابر محمود على أهمية تنظيم المكان وترتيبه وتنظيمه وتنظيم الخامات، أما «أحمد نوار» فقد أكد على أهمية استخدامه لرائحة البخور والضوء القوي ونظافة المكان، بينما قال «حامد ندا» أيضا إن التفكير في الرموز التاريخية والحروف الهجائية يساعده على التركيز. وقال «عمر جهان» بأن عمل بعض الاستكشاث يهدف

ايجاد حلول لبعض تفصيلات اللوحة يساعد على التركيز. وقالت «ملك أبو النصر» بأنها تستعين ببعض عناصر الطبيعة كالقواقع والأغصان الجافة والزلط لتسهيل هذه العملية وقال «طه حسين» إن ارتداء ملابس العمل يساعد أيضا على التركيز. وأشار «صلاح عناني» إلى «أن الشاي والسجائر وقراءة السير الذاتية للفنانين وقراءة الأدب العالمي هامة جدا لإثارتي وخلق حالة خاصة تساعد على التركيز، وخاصة قراءة دوستوفسكي وكافكا وصادق هدايت، وسماع القرآن وقصصه ومآثره من صور فنية». وقال «ثروت البحر» بأن «استجماع الطاقات الروحية والروحية يساعد في ذلك، وإن التركيز يتعلق لدي بمحاولة الخروج من المكان إلى الزمان وتصاحبه دائما حالة من النشوة». وأخيرا فقد أشار «صبري منصور» بأن «حالة أو عملية التركيز تكون حالة شديدة جدا أثناء التركيب المبدئي للعمل ثم تتحول إلى حالة هادئة حين يستقر العمل، والتوتر يكون أمرا أساسيا في حالة التفكير الشديد».

لكن عملية التركيز رغم أهميتها الكبيرة ليست عملية سهلة أو يسيرة. فغالبا ما نقوم في مقابلها عمليات أخرى نتيجة للإرهاق والتعب وغموض بعض مكونات التصور أو غير ذلك من الأسباب التي تجعل المصور يتوقف قليلا أو كثيرا وقد جاءت الاجابات حاملة لبعض هذه الأسباب الداعية للتوقف نجملها فيمايلي:

- ١ - عدم حل إشكال معين في التكوين والبطء في تحديد بعض التفاصيل.
- ٢ - التركيز والتعب والحالات المرضية ونقص الإمكانيات.
- ٣ - غموض الفكرة، أو عدم توافق الفكرة مع طريقة تنفيذها، وعدم البلورة الكاملة للفكرة واحتمال وجود ما هو أفضل منها.
- ٤ - الانتهاء من مجموعة من اللوحات والتفكير في غيرها.
- ٥ - الرغبة في التجديد والوصول لحلول جديدة.

وهكذا فإن عمليات التوقف قد تكون ايجابية من أجل البحث عن حلول جديدة على طريق الأصالة أو سلبية نتيجة التعب والإرهاق وعدم التمكن من

التجديد والتجاوز. وقد تحدثت الشروط الإيجابية والسلبية معا في حالة من التزامن أو التتابع لدى الفنان. وعموما تشير الإجابات إلى أنه عندما يتوقف المبدع مؤقتا عن العمل فإنه قد ينشغل بأشياء أخرى وقد يقوم بنشاطات قد تبدو أحيانا بعيدة الصلة عن النشاط الفني، لكنها - أي هذه الفترة - تكون ذات أهمية بالغة في بلورة التصور وانضاجه، تلك الفترة كما يقول صابر محمود «تعد بمثابة فترة من الراحة استعيد خلالها قدراتي الإبداعية على حل المتناقضات التشكيلية». ويقول علي رزق الله «الراحة لبعض الدقائق مطلوبة دائما، وأنا ادخن غالبا في هذه الدقائق. أنا أريد أن أعمل وقد وجدت طريقي، ومشكلتي هي أن يمنعني مؤثر خارجي عن العمل، وعادة أثناء العمل في مجموعة ما لا أستطيع القراءة الجيدة حتى في أوقات التوقف بعد ساعات العمل، فانا أكون مستهلك جسميا بحيث أقوم بأعمال بسيطة لا ترهق البدن أو النفس، ومشاهدة الأعمال الفنية والقراءة أعمال إيجابية تحتاج إلى الجهد». ورغم هذا فقد أكد العديد من المصورين على أنهم يلجأون إلى مشاهدة الأعمال الفنية والمعارض خلال هذه الفترات». فقالت جاذبية سري إنها تذهب إلى البحر وتقوم بصيد السمك. وقال «بيكار» إنه يعزف الموسيقى. وقال «وجيه وهبه» إنه يقوم بمسامرة النساء والرجال والأطفال. وقال «صلاح عناني» إنه يقوم باللعب والنشاط الزائد والحديث مع الآخرين. بينما قال «طه حسين» إنه يقوم بإصلاح الأشياء والآلات. وقالت «ملك أبو النصر» إنها تتواجد بالقرب من البحر أو في منطقة صحراوية. وأشار «أحمد نوار» إلى أنه يلجأ إلى السبر وحيدا والتأمل في الكون وقانون الحياة. وأكد «مصطفى الرزاز» أنه ينتقل إلى عمل آخر في طور آخر. وقال محمد حامد عويس إنه يلجأ إلى رؤية الأعمال الفنية أو عمل أي شيء يدوي أو الذهاب إلى السينما.

لكن هذه الفترة المؤقتة التي يعرف أغلب الفنانين أهميتها ودورها الهام في الإسراع بالعمل وانضاجه. لا بد من أن تتوقف في لحظة معينة، ولا بد من أن يعود الفنان إلى عمله ليكمله، لا بد من أن ينتج ما لم يتم إنتاجه. وهنا تبدو الأهمية الكبيرة لعامل مواصلة الاتجاه، إنه الذي يحرك الفنان بعيدا عن العمل ثم يجعله يقترب منه، أي من هدفه الذي لا بد من أن يكتمل ليسلمه إلى أعمال أخرى،

وهكذا في مسيرة متواصلة رغم الصعاب والعقبات . وقد أشار بيكار إلى أنه استمر يعمل في إحدى اللوحات مدة ثلاث سنوات، واستمر غيره من الفنانين فترات قد تطول أو تقصر عن ذلك . وأشارت «جاذبية سري» إلى أنها تعاود العمل من جديد في اللوحات التي تتوقف ولا تتركها أبدا . وقال عز الدين نجيب «إنني أفضل العكوف على العمل حتى ينتهي» . وعبر «عدي رزق الله» تعبيراً جيداً عن أهمية مواصلة الاتجاه حين قال «العوامل التي أرسمها تتكرر وتتوالد من بعضها البعض وتختلف، ولكن في أحشائها ماسبقها . والعمل هو الذي يحل كل المعضلات ولا بد من أن يكون دؤوباً ويومياً، والأحاسيس والأفكار عندي يجب أن تستقر بداخلي فترات طويلة، أحياناً بالأعوام، والفن في هذا الزمن يحتاج إلى رهينة وقوة نفسية غير عادية، غيرها لن يستطيع الفنان الاستمرار . وأهم التدريبات التي يمر بها الفنان هي أن يعود نفسه على أن سعادته بالعمل تكون في علاقته الذاتية بنفسه وبالتالي بفنه» . وأكد «حامد ندا» على أن أفكاره الأساسية ظلت معه عشرات السنين لم تتغير رغم تغيير أشكال ظهورها .

إن التفكير الإبداعي كما يبين لنا كل ماسبق يتقدم من خلال عمليات تركيز ومقاومة للتركيز واسترخاء، عمليات تقدم وتراجع، إقبال وإدبار حتى يصبح التصور واضحاً ناضجاً مكتملاً فيرضى عنه الفنان ويشعر بقدر مؤقت من الاسترخاء .

٧) محور الأداء الإبداعي :

تشير الإجابات هنا إلى أن المصور المبدع قد يرى، ومنذ البداية، الأسلوب الذي سينفذ من خلاله العمل، لكن هذا الأسلوب قد يتغير وفقاً لتغير الرؤية الفنية الخاصة بالعمل، وقد يستخدم أكثر من أسلوب لتنفيذ العمل، وقد يقوم بعمل تخطيطات مبدئية أو استكشاثات تمهيدية له قبل تنفيذه، كما أن هناك اتفاقاً كبيراً بين شكل ضربات أو لمسات الفرشاة وحالة التصور، والحالة النفسية العقلية والمزاجية، وقد تتابع الضربات بتلقائية وحرية وقد تعثر وتتوقف، قد تبطيء وقد تسرع، وفقاً للمتغيرات السابقة ووفقاً للإيقاع الشخصي للمبدع، ويقوم المصور

بعمليات تقويم ونقد ذاتي لعمله أثناء العمل أو بعده بفترة ما مناسبة . وخلال ذلك يقوم بالمقارنة الدائمة بين ماتم انجازه بالفعل وماكان يرغب في انجازه . وبضايقه الشعور بالتفاوت بينهما وقد يسبب له حالة شديدة من القلق ، وأثناء عمليات التقويم يقوم المصور المبدع بالابتعاد عن اللوحة والاقتراب منها كي يرى تأثيرها عليه ، ويطوف بعينه على كل اضافة يقوم بها ، وعلى اللوحة كلها بعد كل اضافة حتى لو كانت بسيطة ، ويكون الانطباع البصري الناتج عن هذه العمليات دافعا للقيام ببعض التعديلات في اللوحة ، وقد أظهرت الإجابات أن المصور يقوم «بتقويم كل عناصر العمل من ألوان وأشكال وظلال وأصواء ومساحات وخطوط وحركة وغيرها في ضوء العمل ككل ، وأن عملية التقويم تكون عادة بطيئة ومتأنية ، ويصاحبها التركيز والدافعية الشديدة ، وأنه رغم التغيرات الكثيرة التي تحدث نتيجة لعمليات التقويم فإن الرؤية الأولى أو التصور الأساسي يظل كما هو رغم كل عمليات الحذف والاضافة والتعديل ، تلك العمليات التي قد تستمر أوقاتا طويلة ، ويصاحبها القلق والأرق والتركيز والتعامل الكلي مع اللوحة ، وهكذا حتى يصل المبدع إلى حالة السيطرة أو الشعور باكتمال العمل وانتهائه . إن كل تلك العمليات تتفاعل مع بعضها البعض تفاعلا ديناميكيا هيبا ، فالتنفيذ لجزية معينة من العمل يدفع المبدع إلى تقويمها في ضوء التصور الكلي وإذا مارضى عنها تركها ، وإذا لم يقتنع أو يشعر بالارتياح نحوها يحاول تعديلها ، ثم يقوم بتقويم التعديل ويضيف ويحذف ويغير النسب والعلاقات في عملية متكاملة تتعاون فيها الطاقات الجسدية والدهنية التصويرية والمزاجية والإنفعالية والخبرات التاريخية والطموحات المستقبلية والتوجهات الفنية والاجتماعية ، وفي هذه العمليات يتضح التآزر والتعاون والمساندة بين اليد والذهن والعين في أوضح صورة . وإلآن الى مزيد من التفاصيل التي وردت عن هذه العمليات . إن ضربات الفرشاة جزء لا يتجزأ - كما يقول رضا عبدالسلام - من الأسلوب (أي الفكر وطريقة الأداء) . ويشير عبدالمحسن ميتو - إلى أن شكل اللسة يعطي تأثيرات مختلفة ، فمثلا شكل لسة الضوء يختلف عن شكل لسة الظل وهكذا ، ويقول «علي رزق الله» بالنسبة لي هناك مايشبه الزواج الكاثوليكي بين الأسلوب

والخامة، فكل لوحاتي منفذة بالألوان المائية، ولا أعرف ماذا ستأتي به الأيام، وأنا أبدأ بلمسات صغيرة توتراتها بسيطة، إن أمكن القول، ويزداد عنف الايقاع تدريجياً حتى تقترب اللوحة من الانتهاء، وفي البداية أكون مسيطراً تماماً، ويمرور الوقت أعمل كأن هناك قوة أخرى هي التي تعمل وهكذا، ولكن قبل نهاية العمل بقليل تعود السيطرة مرة أخرى، وأصبح للمرة الأخيرة سيد العمل، وحينئذ تحدث النهاية، وضربات الفرشاة واللمس على السطح لها أهمية خاصة بالنسبة لي. فأنا استمتع بالأداء استمتعاً حسياً وهو يختلف باختلاف المطلوب من اللمسة على سطح اللوحة، واللوحة هي مجموعة من الإضافات بالنسبة لي، فالبناء وليس الهدم هو طريقي في الإنتاج. ويقول الفنان محمد حامد عويس «أني عند التنفيذ أحاول أولاً تغطية اللوحة بمساحات مصبوعة بلون خفيف ثم أبدأ في تلوين الاجزاء». وقد أكد العديد من المصورين على أن العمل يكون صعباً في البداية ثم يسير بطريقة تلقائية بعد ذلك، لكن هذه التلقائية عادة ماتوقفها صعوبات وعقبات متعلقة بالتكنيك والخامة والطاقة الدافعية المصاحبة، وقد أشارت إجابات عديدة إلى ذلك التذبذب في الحالة النفسية للمبدع أثناء العمل، وأن الحالة المصاحبة لتنفيذ العمل غالباً ماتكون هي التوتر الشديد والقلق عند بداية العمل وعند مواجهة أي صعوبة توقف المبدع أو تعوقه عن الاستمرار في عمله، كما تحدث حالة من الاندماج الكامل في العمل والاستغراق فيه، ويشعر المبدع بالسعادة الكبيرة والنشوة عند احساسه بأنه يتقدم بطريقة مرضية في عمله، ويكون ذلك كله متمزجاً بشكل اللمسات والايقاع الشخصي للمبدع، ووفقاً للمرحلة التي يمر بها العمل، ولكن - وكما سبق وأن ذكرنا - فإن العمل لا يتقدم دائماً بطريقة تلقائية فقد تحدث صعوبات ومشاكل سبق الحديث عن بعضها في جزء سابق من هذا الفصل. أما الآن فستحدث عن تلك المشكلات المتعلقة بأسباب اهتزاز القدرة على التحكم في الإمكانيات التلوينية للمصور لما لهذه الامكانيات من أهمية كبيرة وبالغة في هذا الفن. فقد ذكر «عمر جهان» أن «السبب في ذلك يتضح عندما أشعر بأن هناك تذبذباً ما بين استخدامي للألوان على أساس كلاسيكي، واستخدامي لها بدلالاتها ومعانيها وتكنيكها الحديث». وأشار

«ثروت البحر وحسن غنيم» إلى أن فتور الطاقة وحالة الارهاق الشديدة قد تكون هي السبب في ذلك. أما «مصطفى الرزاز» فقال بأن «الأسباب أحيانا ماتكون متعلقة بالتقنية أي خاصة بدرجة سيولة الألوان أو جفافها أو بتدخل نوعية من الألوان تتغير بسرعة أي تتأكسد وتؤثر في ألوان أخرى تأثيرا كيميائيا سريعا، وأحيانا تتعلق بالمزاج الخاص في الحالة الخاصة، وأحيانا بالفشل في محاولة الحصول على تأثير معين». وأشار بيكار إلى ما يشبه ذلك حين قال بتأثير الحالة المزاجية أو التفاعلات الكيميائية غير المتوقعة. وقال «عزالدين نجيب» إن السبب في ذلك يرجع إلى برودة الإحساس أو غلبة الموضوع على الشكل. أما عبدالمحسن ميتو فقد أشار إلى أن ذلك يحدث عند حدوث عدم القدرة على إحداث التوافق بين الألوان: قيم الفاتح والغامق والقريب والبعيد مثلا.

وعندما يتقدم المصور خطوة أو خطوات أو يشعر بوجود صعوبة ما في عمله، وكذلك عندما يشعر بأنه يقترب من الاكتمال أو هو اكتمل فعلا فإنه يقوم بعمليات تقويم له ونقد ذاتي لما تم في ضوء عدد من المعايير والقيم والمستويات إلى أن يرى ضرورة انصياح العمل بها، وعن عملية التقويم هذه قال حامد ندا «إن عملية انتهاء اللوحة عادة ما تأخذ وقتا طويلا وعلى فترات، أتركها بعض الوقت واجلس في مكان بعيد ثم أعود لأراها ثانية وأعمل بها، ثم أتركها وأعود لأراها ثانية وهكذا حتى تنتهي. وقد أشعر بالفتور لبعض الوقت، لكن تظل هناك عمليات بناء وتركيب مستمرة لإنهاء الصورة. ومن المهم هنا مراعاة مانسميه بنسبية النسب، نسبة التحريف، والنسبة في الطبيعة توجد لدى أنواع مختلفة من النسب الجمالية لجسم الإنسان». وأشار «ثروت البحر» إلى أنه لا يكفي «بالتقويم التشكيلي فقط، ولكن أيضا اهتم بالمرآة الفنية للتاريخ. وعملية التقويم هي عملية عقلية وجدانية جمالية». وقال صلاح طاهر «إنني أفضل عدم الحكم على اللوحة أثناء العمل فيها أو بعد ذلك مباشرة، بل أريد فترة يستريح فيها الذهن والجسد حتى يكون الحكم أكثر كفاءة». وقال فاروق وهبه الجبالي: «إنني أعمل قليلا وأأمل الصورة كثيرا في مراحلها المختلفة». وأكد عزالدين نجيب على «أنني أحاول تقويم عملي كعمل مستقل عني، كأنه لفنان آخر، لكننا

نعترف بأن هذا أمر في منتهى الصعوبة خاصة في مجال الإبداع الفني». أما «عمر جهان» فقد قال بأن النقد أو التقويم غالباً ما يكون معتمداً على مجمل الإحساس أو الإحساس الكلي بالعمل». وأكد «حامد ندا» على ذلك حين قال «بأن عملية التقويم هي أساساً عملية داخلية خاصة، وأخيراً فقد أشار «صابر محمود» إلى أن النقد أو التقويم يستمر معي أثناء العمل وبعد العمل حتى تنتهي معاشيتي للوحة، وبعد ذلك ربما أجد أن الحل كان من الممكن أن يكون أفضل، لكنني لا أفعل شيئاً حتى تظل اللوحة محتفظة بخبرتي التي كنت عليها أثناء تنفيذي للعمل. وبعض أجزاء اللوحة تكون حلولها أكثر نجاحاً من الأجزاء الأخرى وهذا يشجعني على محاولة الوصول إلى نفس المستوى من النجاح في الأجزاء التي أراها تحتاج إلى بعض التعديلات».

وقد أشرنا من قبل إلى أن عملية التقويم تتم في ضوء معايير ومستويات معينة يرى المصور أهمية الالتزام بها وقد كانت أهم هذه المعايير والمستويات كما يلي ويوضحها الجدول رقم (١١).

جدول رقم (١١)
يبين معايير التقويم الإبداعي للعمل الفني

٢	معايير تقويم العمل	النسبة المئوية
١	تكمال كل عناصر العمل	٪٧٨
٢	توفر الصديق الفني فيه	٪٧٦
٣	الشعور بجذوته وأصالته	٪٧٤
٤	موقفه من الإبداع العالمي في التصوير	٪٦٧
٥	ما يتطلبه موضوعه	٪٦٥
٦	كفاءته في التعبير عن مواقف المبدع والتزاماته الاجتماعية	٪٦١

تابع جدول رقم (١١)

٢	معايير تقويم العمل	النسبة المئوية
٧	توافق العمل مع فهم المبدع لطبيعة الفن الجيد	٪٦١
٨	الإحساس بالرضا عنه	٪٦١
٩	توقعه لما يجب أن يكون عليه العمل	٪٥٩
١٠	موقف اللوحة من الإبداع العربي في التصوير	٪٥٧
١١	قدرة المبدع على بلورة تصورات	٪٥٢
١٢	جودة الألوان في العمل	٪٥٢
١٣	ارتفاع وعمق مستوى المرمز فيه	٪٥٢
١٤	علاقة العمل بالأعمال السابقة لنفس الفنان	٪٤٨

وواضح من هذا الجدول أن المعايير الإبداعية كالاكتمال والصدق والجدية والأصالة والعالية أو المعاصر والمناسبة والتناسب هي المعايير الأكثر نشاطاً وأهمية خلال عمليات التقويم والنقد الذاتي للعمل .

ويترتب على قيام المصور بالنقد والتقويم قيامه بإحداث العديد من التعديلات والتغييرات في عمله - كما سبق أن ذكرنا - وقد ذكر «ثروت البحر» «أن التعديل يتم من خلال تطابق هذه المشاعر الخاصة بالأداء والمشاعر المطلوب التعبير عنها» . وقال صلاح عناني «إن الممارسة الفنية كلها هي عملية تعديل وتصحيح دائمين ومتغيرين للرؤية الفنية» . أما رضا عبدالسلام «فقد أشار إلى أن التعديل ولو في عنصر واحد يعتبر كبير الأهمية لارتباطه العضوي ببقية العناصر الأخرى» .

والتعديلات لا تتم غالباً وفقاً لما يريد المصور ويرتضي ، بل قد يعجز أحياناً عن الوصول إلى التعديل المناسب رغم وعيه بأهميته . وقد أشارت جاذبية سري

إلى أنها تقوم في هذه الحالة برفض العمل وتغطيته بالكامل «أي بإزالته إذا لم يتمكن من علاجه، وأحاول من جديد». وقال عز الدين نجيب «إن الصعوبات الخاصة بالتعديلات تستمر وفقا للمدى وضوح الرؤية أو عدم وضوحها ووفقا ليقظة الإحساس أيضا».

وهكذا تستمر عمليات تنفيذ العمل وتقويمه وتعديله في نفس الوقت أو في أوقات متقاربة، تستمر متفاعلة نشطة متصارعة حتى يصل المبدع إلى وضع آخر لمسة مقنعة ومرضية ومريعة ومحقة للتصور المطلوب في عمله، حينئذ يشعر بالرضا والراحة والسعادة والإقتناع، وقد أكد الفنان حامد ندا «على أن أهم مشاعره هي «السعادة بالنجاح». وأشار محمود بقشيمش إلى أهمية حالة السيطرة وسعي الفنان الدائم نحوها بقوله «أتمنى بالفعل أن أسيطر سيطرة كاملة على اللوحة، لكن من غير الممكن أن تكون كل لمسة لها دورها الفعال والبناء، فعند التحليل سوف ترى - حتى عند أكثر الناس دقة في الاعتماد على الللمسة مثل سيزان مثلا - سوف نرى عددا من اللمسات يبدو عشوائيا، وهذه مسألة تحسج دائما من الفنان إلى المراجعة وإعادة النظر الدائمة».

وقد أكدت معظم الإجابات التي ذكرها أفراد العينة فيما يتعلق بحالة السيطرة على الأهمية الكبيرة لشعور «السعادة بالنجاح» الذي ذكره الفنان حامد ندا.

وهذه العملية أو الحالة يصعب الوصول إليها دون عمليات التقويم المكثفة المستمرة التي يقوم بها الفنان مستعينا بما سماه عماد الدين اسماعيل بالحس الجمالي (أي القدرة على خلق الجمال وإبداعه وتقويمه نقديا أثناء النشاط الإبداعي وبعده أيضا) وهو ما أكد عليه معظم الفنانين.

٨) المحور الاجتماعي للإبداع :

تشير الإجابات هنا إلى أن المصور المبدع يشعر بحالة شديدة من الرغبة في استطلاع آراء الآخرين حول عمله بعد انتهائه، وأن هناك مجموعة خاصة من الأصدقاء والمعارف يهيم رأيهم أكثر من غيرهم، وغالبا ما يكونون من المهتمين

بالفن . وهذا لا يمنع من أنه يهتم أيضا بآراء الناس العاديين الذين قد تكون صلتهم بالفن صلة عابرة، صلة المتذوق العابر وليس المتذوق العميق . وفي أحيان كثيرة تكون هذه الآراء دافعة له نحو الإبداع والتحسين في أعماله التالية، وقد يغير في بعض مكونات عمله نتيجة بعض الملاحظات التي يراها هامة وإيجابية، وتسبب له الإحساس بالرضا مما قد يساعده على تنقيح وتعديل بعض تصوراتهِ، كما يكون هناك اقتناع عميق لدى أغلب الفنانين بأن الفن يعد وسيلة هامة وجيدة من وسائل الاتصال الإنساني، ويعد الرأي الآخر هو الجانب الهام المكمل الضروري من العملية الإبداعية . وقد أكد على ذلك ثروت البحر حين قال: «بضايقي حالة عدم رغبة الآخرين في الاتصال والتواصل فأراء الآخرين مهمة ومفيدة، فمن خلال إضافة تصوراتهم إلى تصوراتي أستطيع الوصول إلى تصورات جديدة، والفنان صحوة في المجتمع، فهو يغير من طباعه ويثبت تقاليده في نفس الوقت، ويولد من الحلم حقيقة». وقال عدلي رزق الله «إن استطلاع رأي الآخرين يحدث بعد أن أكون قد اندمجت في مجموعة لوحات، وأنا لا أغير في أعمالي نتيجة لأراء الآخرين، ولكن أضع ملاحظات معينة في مجال اهتمامي خاصة فيما يتعلق بأسئلة مثارة أصلا بداخلي، وأنا أعتمد كثيرا على الزمن في حل المشكلات التي أجدها بداخلي . . . هذا لا ينفي أن الأعمال تنتفس بالآخرين ومنهم من لم يولد بعد، والآراء عادة ما تكون بعد الانتهاء من العمل، وهي غالبا ما تكون بمناسبة العرض واعتقد أنه نادرا ما يجد الفنان من يهتم بممارسة رؤية العمل بالدرجة التي تصبح فيها آراؤه ذات نفع، ويبقى على الفنان أن يثير الأسئلة التي تشغله مع من يهتم بآرائهم، وباحتكاك الآراء يحدث نفع شديد». ويؤكد الفنان حامد ندا على أن «الفنان غير منفصل تماما عن المجتمع . وجهة نظر الفنان كما أرى ليست وجهة نظر ذاتية، وأنا ألقي صفة الذاتية عن الفنان الجيد، لأن صفة الذاتية تتعلق بذلك الذي يعيش في برج عاجي ويتغلق على ذاته، إنما هي صفة شخصية وليست ذاتية شخصية، لأنها انفعالات اجتماعية وبيئية وعلى مستوى العالم والوطن والشارع والقرية وحسب تطلعاته واحتكاكاته. هذه الانفعالات عندما تسقط، إذا كانت على مستوى معين من الصلوق ونسبة معينة

من الأمانة، فلا بد من أن يتفاعل معها المجتمع معها كان غموض هذه الانفعالات، المجتمع يحبها ولا يرفضها، المجتمع يرفض كل ما لا يمت له بصلة، وإذا زادت انفعالات المجتمع مع العمل الفني، ومع اختلاف مستويات المجتمع: من إنسان ساذج إلى إنسان مثقف إلى فنان، كان هذا دليلا على نجاح العمل، وهناك بالنسبة لي أمر هام يتعلق بما يسمى بالنداء البصري وهو مهم بالنسبة للعملية الفنية، في الغالب الفنان يقوم بها ويحسها ولكن يصعب عليه الحديث عنها، إنما عندما تنجح اللوحة ويرى تفاعل الجمهور معها وسعادتهم بها تتأكد عنده هذه العملية، فتختفي لديه الدوافع لعمل صورة ثانية مشابهة، لكنه يعملها ولكن بوجهة نظر أخرى لكي يرى تفاعل الجمهور معها وهكذا، وبمضي أن أذكر في هذا السياق أنه عندما رجعت من إسبانيا في الستينات ارتبطت بالناحية الاجتماعية والسياسية التي كانت موجودة في تأملات خاصة عن مثالية الهدف الاجتماعي، ومع الميثاق والعمال والناس الذين كانوا يعيشون في الأربعينات على كراسي صامتين في استاتيكية (سكونية) تكاد تكون دائمة وديناميكية دائمة بادخلهم، وانفعالات وحركة حسية سيكولوجية تحركت بداخلهم وتفاعلت مع واقعهم في الستينات، ودخلت المسألة في أمور أخرى كالسلام العالمي وعدم الانحياز وإفريقيا والاستعمار في كينيا وهروشيا... الخ، كلها انفعالات اجتماعية وسياسية اندمجت معي اندماجا كبيرا، لكن الشكل عندي كان كما هو، نسب الناس تغيرت، لكنهم يتحركون، وكانت هذه عملية في متهى الصعوبة، الشكل كان كما هو وكما عرفت به، لكن حدث تغير في النسب لتناسب الظروف الجديدة، وهذا هو ردي على تساؤلك: هل رأي الجمهور أو رأي الغير مهم بالنسبة للفنان؟ والإجابة هي: إنه مهم جدا. حتى بائع الخضروات والفاكهة، وحتى الخادمة وأي إنسان من البشر العاديين رأيهم مهم جدا لمجرد تعبيرهم الأول وتأثرهم الساذج باللوحة، وهذا قد يكون له دلالات كبيرة جدا بالنسبة للفنان، وأحب أن أذكر أنه رغم جو التفاؤل والمرح والرقصات الصعيدية في أعمالي في الستينات فقد كان هناك كم مأساوي داخل اللوحات، وعندما حدثت النكسة عام ١٩٦٧م حدث تغير واضح في اتجاهاتي، وفي بداية السبعينات أقمت معرضا

وكان خاصا بأعمالي في فترة ما بعد النكسة وكانت كلها فترة رومانتيكية بالنسبة لي، معاشة مع الذات فيما يعادل انغلاق عاطفي داخل حدود المكان، انغلقت على نفسي بعد النكسة وعشت كإنسان لا حدود له في الوطن، منعزل داخل مكان يبعد عن الناس، وبدت هذه عملية مفيدة بالنسبة لي، فبدأت انطلق نحو الخيال الحسي، وأعيش مع نفسي استمتع بالحياة كالإنسان الذي تحدث له صدمة غير متوقعة فيدير ظهره للعالم ويقول: فلأحيا لنفسي فقط: «أتموت نفسك مع العمال والميثاق وهيروشيا والاستعمار في كينيا... ثم يحدث ما حدث؟» وأصابتني كما قلت حالة انغلاق عن الناس واستمتاع بالدنيا، متعة حسية بالمكان والزمان واستمرت حتى حدث العبور في سنة ١٩٧٣ وكرد فعل له حدث تحرر للتصور الذهني في التعبير عن الوجود وتفاعلات الناس في الواقع المعاشي». وقد كان من الممكن أن نذكر العديد من النصوص المشابهة لكن رأينا أن من الأنسب ايراد هذه النصوص أو تلخيصها، وذكر ما أراد الفنان قوله خاصة فيما يتعلق بالمشاعر والتصورات والأفكار والتأثيرات التي يحاول الفنان نقلها إلى الآخرين نشير في مجملها إلى تأكيد الفنانين على أهمية الارتقاء بالدوق، وغاطبة الوجدان، ومحاولة دفع الناس نحو التفكير والعمل، وتنمية احساسهم بالحياة وقيم الحرية والحب والصدق والطلاقة والجسارة والدهشة والشعور ببيكاره الأشياء وصولا إلى الفهم الأعمق للإنسان وحياته بكل ما يحتمل فيها من صدمات وتوازنات. والإجابات كلها تشير إلى أن الفنان، وهو يبدع، إنما يضع في اعتباره الطرف الآخر من العملية وهو المتلقي أو الآخر» ويحاول أن ينقل إليه بعض التأثيرات والأفكار كي يغير من طريقته في النظر والإدراك والتلقي، ومن ثم يغير، إلى حد ما، تدريجيا من وجدانه واحساساته المتراكمة الكثيفة، ويدفعه بعد ذلك تلقائيا نحو التغير والتفتح والتقدم. وغاية الفنان هنا هي أن يصل للناس ويؤثر فيهم، وبهنا في النهاية أن نتحدث عن الظروف والمتغيرات المؤثرة في عرقلة العملية الإبداعية وفي إعاقتها أيضا، وبين الجدول رقم ١٢ هذه العوامل المعوقة للإبداع:

جدول رقم (١٢) وبين بعض معوقات الإبداع

م	الأسباب المعوقة للإبداع	النسبة المتوية
١	عدم التفرغ .	%٦٧
٢	المرض .	%٥٤
٣	الظروف المادية غير المناسبة .	%٤٨
٤	انخفاض الدافع .	%٣٧
٥	النقد غير البناء .	%٣٣
٦	عدم شعور الفنان بذاته .	%٣٣
٧	عدم الفهم .	%٣٠
٨	عدم التشجيع .	%٢٨
٩	عدم عرض الأعمال .	%٢٦
١٠	عدم الحديث عن الفنان .	%٢٧

ويوضح هذا الجدول الأهمية الكبيرة للتفرغ بالنسبة للفنان، وأيضاً أهمية الظروف المادية المناسبة والنقد البناء، وارتفاع مستوى الدافعية، والفهم والتشجيع من الآخرين، وأيضاً عرض الأعمال والصحة الجسمية وغير ذلك من العوامل والأسباب التي انضحت أكثر وتأكدت من خلال الجدول رقم ١٣ الذي يبين أهم ميسرات عملية الإبداع في فن التصوير.

جدول رقم (١٣) يبين بعض ميسرات الإبداع

م	الأسباب الميسرة للإبداع	النسبة المتوية
١	التفرغ للعمل .	%٧٨
٢	شعور الفنان بأن لعمله قيمة له وللمجتمع .	%٧٨

تابع جدول رقم (١٣)

م	الأسباب الميسرة للإبداع	النسبة المئوية
٣	الظروف المادية المناسبة .	٦٢٪
٤	الرغبة في العمل .	٥٧٪
٥	شعور الفنان بذاته .	٥٤٪
٦	النقد البناء .	٤٦٪
٧	عرض الأعمال .	٣٩٪
٨	الحديث عن الفنان .	٢٦٪

وبين هذا الجدول مرة أخرى أهمية تفرغ الفنان للعمل وأهمية شعوره بذاته، وبأن عمله له قيمته بالنسبة له وبالنسبة للمجتمع الذي يعيش فيه، كذلك يوضح الجدول أهمية ارتفاع الدافعية للعمل والنقد البناء وعرض الأعمال والحديث عن الفنان.

وقد وردت بعض الأقوال الأخرى لدى الفنانين في الإجابة على هذين السؤالين سنكتفي بالقليل جدا منها. فقد أكد العديد من الفنانين على أهمية الظروف العامة المناسبة وتأثير المناخ العام، سواء كان مناسباً أو غير مناسب، على أعمالهم بطريقة واضحة وقد أكد مصطفى الرزاز على أن محدودية الثقافة وجود الفكر واتباع قوالب جامدة في التعبير «تجعله يشعر بالضيق ويؤثر ذلك على عمله بطريقة أو بأخرى، وقال وجيه وهبه إن «الفكر المتخلف والفكر الدوجماتيقي بأنواعه وبعض التحجر الايديولوجي». كل ذلك يجعل عملية الابداع بالنسبة له ولغيره أيضاً أمراً في منتهى الصعوبة.

ويلاحظ من عرضنا السابق لهذه النتائج أن العديد من تساؤلاتنا التي طرحناها

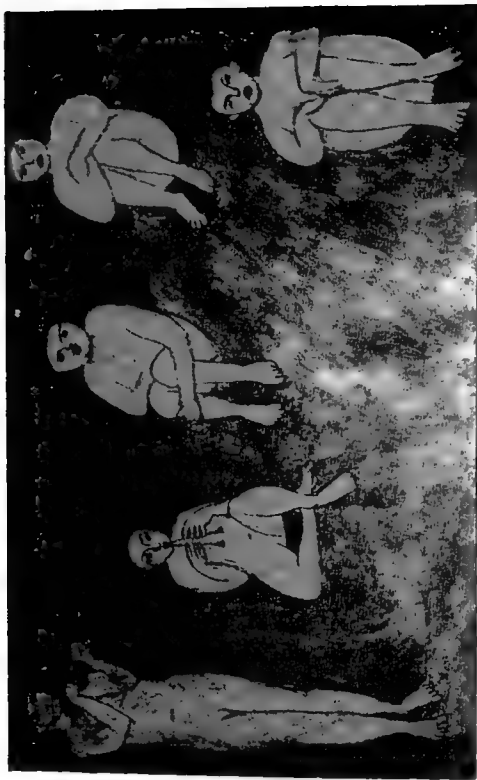
في الفصل الأول قد تمت الإجابة عليها بشكل أو بآخر. بالطبع لم تكن الإجابات شاملة في بعض الحالات، ولعل هذا ما يمكن أن يفتح باب الحوار والمناقشة العلمية البناءة.

والخلاصة هي: أن عملية الإبداع في فن التصوير عملية ذات بعدين: البعد الأول ذاتي يتعلق بالفنان الذي يدرك ويلاحظ يلتقط ويقوم بالعمليات النفسية المختلفة التي تحدثنا عنها من أجل انتاج عمل فني يتميز بالأصالة والتميز، والبعد الثاني هو بعد اجتماعي يتعلق بالآخرين والمجتمع والظروف البيئية والحضارية التي يعيش فيها الفنان. وبين البعدين تحدث عملية شديدة التعقيد خاصة بالتواصل والتفاعل والاتصال. ووفقا لطبيعة وشكل وكم ومدى سهولة أو صعوبة هذا الاتصال تتحرك العملية الإبداعية وتأخذ أشكالها المختلفة.





فان جونغ واكوخ، (١٨٩٠) زيت على الكانفاس ٦٠ x ٧٣ سم



ماتيس وموسيقياء (١٩١٠) زيت على الكانفاس ٣٨٩ سم x ٢٦٠ سم



بيكاسو ، لوحة «شارب الالبست» (١٩٠١)

زيت على الكانفاس ٧٣ سم ٥٤ سم



سيزان، لوحة «المدخن» (١٨٩٥) زيت على الكانفاس ١٢٠٩١ —

الفصل السادس

العملية الابداعية في فن التصوير : مناقشة

أولا : نتائج الدراسة الحالية في ضوء نتائج الدراسات السابقة :

١ - الإبداع والتنظيم الادراكي :

أكدت نتائج الدراسة الحالية على أن عملية الإبداع في فن التصوير في جوهرها هي عملية تنظيمية أساسا، وهي تهدف إلى تقديم نسق جديد من الفهم التشكيلي لمحتوى معطى من المعلومات، أو المنتهات التي تتفاوت في درجة وضوحها أو اكتمالها، يتم هذا على المستوى الفردي وعلى المستوى الاجتماعي، ويتم هذا في حالات غموض الصور، وأثناء وضوحه التدريجي وأثناء تحقيقه أيضا، وقد ظهر هذا لنا واضحا في ثلاثة عوامل من العوامل التي استخرجت من التحليل العملي لعينة الدراسة، العامل الأول: الإدراكي التصوري، والعامل الثاني: المزاجي الدافعي، والعامل الثالث: التصوري الأدائي.

وقد أكدت النتائج عموما على أهمية عمليات التنظيم هذه في مختلف أنواع العمليات المتضمنة في العملية الإبداعية الكلية، فالإطار تنظيم، والتصوير تنظيم، والخيال محاولة للوصول إلى تنظيمات جديدة، وكذلك التركيز. أما العلق أو التعطل الذهني فهو فشل في الوصول إلى تنظيمات إدراكية مناسبة، والتكوين هو تنظيم، التقويم والتعديل هما عمليتان تنظيميتان أيضا. والتنفيذ هو تحقيق للتنظيم، والسيطرة هي شعور يصاحب التحقيق المقنع للتنظيم المطلوب، والاتصال الاجتماعي هو محاولة للتحقق من مدى فاعلية وتأثير التنظيم التشكيلي - الذي توصل إليه الفنان - على الآخرين وهذه النتائج تنفق - إلى حد كبير - مع ما سبق وأن توصلت إليه دراسة «الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة»

حيث تبين أن «حركة الشاعر في عملية الإبداع إنما هي حركة مدفوعة نحو التنظيم، تنظيم هذا «المشهد الجديد»، أو هذه التجربة التي هي نتاج التقاء آثار تجربتين داخل الإطار الشعري الذي يحمله. ومن المحقق طبعاً أن هذا الإطار نفسه يعاني في ذلك بعض التغير بحيث يمكن أن نقول من ناحية أخرى إن فعل الإبداع هو إعادة تنظيم الإطار وقد تسربت إليه هذه (التجربة الجديدة)» (١).

وهذا صحيح على امتداد المستوى التفاعلي الفردي / الاجتماعي للإبداع. ومن هنا كان العمل الفني فردياً واجتماعياً في آن واحد، فهو تنظيم لتجارب لم تقع إلا لهذا الفنان، لكنه تنظيم في سياق الإطار ذي الأصول الاجتماعية الذي يحمله الفنان ويتخذ منه عاملاً من أهم عوامل التنظيم. وما يدل على أن هدف الشاعر في ابداعه هو تنظيم تجربته، وبالتالي إعادة الاتزان إلى الأنا، مما يدل على ذلك أن عملية الكتابة نفسها (إذ يكتب الشاعر وهو يبدع) ليست سوى وسيلة نحو هذا التنظيم يستعين بها لتثبيت جوانب التجربة حتى يستطيع أن يجمعها في «كل» دون أن تفلت منه بعض أجزائها» (٢)، وقد أكدت أهمية عملية التنظيم الجديد للمدركات والخبرات القديمة والحديثة داخل حدود الاطار هذه دراسات على الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية وفي المسرحية أيضاً التي قام بها مصري حنورة، وكذلك في القصة القصيرة حيث ظهرت هذه النشاطات التنظيمية كعامل متميز ومكون أساسي من مكونات العملية الإبداعية (٣). وفي دراسات سيكولوجية أخرى ظهرت أهمية هذه العملية فقد أشار «فرانك بارون» إلى أن المبدع عادة ما تسيطر عليه حاجة غالبة لاكتشاف النظام الكامن وتحقيقه من أجل التغلب على الفوضى أو العشوائية السائدة في الأشياء والمواقف، كذلك أظهرت دراسة «أرنهيم» على عمليات إبداع لوحة «الجيرنيكا» لبيكاسو والتي عرضنا لها بالتفصيل في الفصل الثاني من هذه الدراسة أهمية عمليات التنظيم وإعادة التنظيم للمدركات ومكونات التصور الإبداعي لدى الفنان، ويبدو أن عملية التنظيم الإبداعي الجديد للمدركات والخبرات هي أمر تتفق عليه نظريات ووجهات نظر كثيرة سواء لباحثين وعلماء نفس أو لفنانين تشكيليين لهم أهميتهم في الحركة التشكيلية المعاصرة، فتأكيد أهمية هذه العملية شائع لدى أصحاب النظرية

الترابطية المحدثين أمثال ميدنيك Mednick، ومالتزمان I. Maltzman، وشائع أيضا لدى واطسون، ولدى هب. ويتفق هؤلاء - رغم الاختلاف النسبي في التنظير أو في استخدام المصطلحات - على أن الإبداع يحدث عند النجاح في القيام بتكوين تركيبات جديدة من أنماط مختلفة غير مترابطة من المنبهات (كلمات أو أشكال بعضها قديم وبعضها جديد). وعرفت الأصالة بأنها ربط جديد بين اثنين أو أكثر من أشكال العناصر التي لم تكن مرتبطة من قبل في مجال الخبرة، ومن أجل تحقيق هدف جديد وسعيا وراء التحرر من سيطرة الحلول المألوفة (٤). كذلك أكد المنظرون المعروفون أمثال وتكن Witkin، وجاردنر Gardener، وجبسون I. Gibson على أهمية عمليات استقبال المعلومات وتخزينها ومعالجتها وتنظيمها بطريقة جديدة تتسم بالمرونة، ومن خلال أساليب معرفية تتسم بالكفاءة والقدرة السريعة على تغيير وجهات النظر، والتفسير الجيد للمعلومات التي يتم التقاطها وهو تلك العملية التي أكد جبسون على أهميتها في ادراك الأعمال الفنية وفي انتاجها أيضا (٥). ولسنا في حاجة إلى التأكيد على أن التنظيم وإعادة التنظيم بطريقة جديدة للمدركات المتاحة سواء في الواقع، أو على مستوى التصور الذهني هما أساس عملية الإبداع لدى أصحاب نظرية الجشطالت، وذلك التنظيم الذي يحقق التوازن ويخفف التوتر، وقد أكد برونوفسكي J. Bronowski أن ما يدفع أكثر المصورين والنحاتين إبداعا إلى العمل هو البحث عن التنظيم الأساسي للطبيعة سعيا وراء النظام الكامن تحت السطح (٦). وكان كاندنسكي يقول بأن «العنصر الجوهري في العمل الفني هو عنصر خاص بالتنظيم المتناغم المتوازن للأجزاء»، وكذلك كان سيزان يؤكد على هذا حين قال بأن النشاط الفني في جوهره يهدف إلى الوصول إلى النظام البنائي داخل مجال إحساساتنا البصرية (٧)، ونجد أقوالا مشابهة لدى عديد من الفنانين المعاصرين على اختلاف اتجاهاتهم واهتماماتهم. فالإبداع عموما يبدو وكأنه محاولة من المبدع لتنظيم العالم أو الواقع المدرك، يتم هذا عموما في حياة المبدع، وتشتد هذه الحالة وتبلغ أوجها وذروتها في لحظات أو فترات خاصة من حياته حين تنشط القدرات الإبداعية بطريقة متميزة، فالمبدع يتحرك من فوضى الأشياء والمدركات وعدم

مناسبتها أو تكاملها إلى تكامل الأنظمة وتناسبها واتساقها وجودتها وأصالتها وأتقانها، مارا خلال ذلك بعدد من العمليات الإبداعية وملتقطا أثناءها العديد من المنهات والمعلومات والماديات، ومستدعيا خلال ذلك كل ما استطاع أن يكتسبه من خبرات تراكت عبر المعرفة بالتراث الإنساني وبالمنجزات البشرية التي يقوم على أساسها إطاره النوعي الخاص، ومحاولا أن يضيف إليها أنساقه الجديدة واكتشافاته البصرية المتميزة، فهو أكثر حساسية من غيره لأي خلل يلاحظه أو أي نقص يدركه في أي نسق من أنساق الحياة بما فيها الفن، وكل ذلك يؤكد لنا أهمية عمليات التنظيم وإعادة التنظيم والسمي نحو التنظيمات الجديدة في النشاط الفني عموما وفي فن التصوير بصفة خاصة.

٢ - الإبداع في سياق اجتماعي :

تين لنا من نتائج الدراسة الحالية أن البعد الاجتماعي للإبداع في فن التصوير قد ظهر كعامل متميز في هذا المجال، وقد ظهر أن هذا العامل له فاعليته ووجوده في المراحل المختلفة للعملية الإبداعية. فالإبداع هو عملية تفاعلية قوامها الاحتكاك النشط الإيجابي بين الفرد والجماعة. وقد أكدت على هذا دراسات سابقة عن العملية الإبداعية، فالعمليات الإبداعية التي يقوم بها المبدع بعد انتهاء عمله تم اعتبارها «محاولة لبناء النحن»، أو هي محاولة لرأب الصدع الناشء عن الصراع الناجم عن تصدع النحن، فتبرز لدى الشخص الحاجة إلى النحن التي تدفعه إلى السلوك المؤدي للإبداع وما يدفع المبدع إلى حركته هو قوة الحاجة إلى النحن، وقد تم افتراض أن الشرط الأول لقيام الشاعر هو ظهور «علاقة معينة» بينه وبين مجتمعه، وتم تفسير ذلك من خلال النظر إلى «ظاهرة الإبداع» باعتبارها ظاهرة مشروطة، وشرطها الأول ينبغي البحث عنه في المجال الاجتماعي للعسكري «كذلك تم التأكيد على «فرض نحن» الذي تم تحقيقه تجريبيا ويشير هذا الفرض إلى أنه «عندما تعمل جماعة من الناس سويا، يندر أن يظلوا مجرد مجموعة من الأنوات المستقلة، ولن يحدث هذا إلا تحت ظروف خاصة جدا، وبالتالي يعمل كل منهم باعتباره جزءا من كل، وهدف حركة الشاعر التي

تتضمن اعترافا ببعض الحواجز هو تحقيق الاتزان المفقود، فمع التقليل من حدة الشعور بأننا والآخرين لدى الشاعر إذا أصبح أمام «آخرين» يقبلون ما يلقي إليهم، وبالتالي تتحقق لهم «نحن» جديدة، هو الذي نظمها، إلى حد ما، فهو يرتضيها، ومن ثم فالشاعر والمتذوق يكونان «نحن» وحركة الشاعر مدفوعة نحو هذه النحن الجديدة . . . وحركة الإبداع لا تتم إلا بهذه الحركة نحو الآخر» (٨) وكما يقول عبدالسلام عبدالغفار (٩) فإن الفنان إنسان أولا وقبل كل شيء، ولا يوجد من الناس من لا يسره استحسان وتذير الآخرين. فالغاية القصوى للعمل الفني كما يقول صبحي هي أن يصل للآخرين (١٠).

وقد ظهرت نتائج مماثلة لذلك أيضا في دراسة العملية الإبداعية في القصة القصيرة التي قمنا بها، حيث ظهر البعد الاجتماعي للإبداع كعامل متميز من العوامل الثلاثة التي استخرجت من التحليل العاملي. وظهرت أهمية هذا الجانب في دراسة الإبداع في الرواية «فالعامل الإبداعي في الرواية لا يتم في فراغ، ولا تتصور وجود فرد لا ينتمي إلى جماعة تتحمس لبراعته وتقوم من هبوطه، وإذا أحس المبدع لحظة أنه بدون سند نفسي يتعاطف معه ويتفهم وجهة نظره فإنه حينئذ قد يترك الموقف تلقائيا ودون تردد» (١١)، وقد ظهر ما يشبه ذلك إلى حد كبير أيضا في دراسة الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرحية.

وقد أكدت النتائج السابقة أيضا بشكل أكثر تحديدا على دراسة د. عبدالحليم محمود السيد التي توصل فيها إلى مجموعة من النتائج خاصة أهمية دور الأسرة في الارتفاع بمستوى القدرات الإبداعية. ومن هذه النتائج نذكر ما يلي:

١ - ترتفع القدرات الإبداعية لدى الأفراد الذين ينشأون في أسر تتيج لهم فرص التعبير عن أفكار جديدة، أو عن أفكار شائعة ولكن بأساليب وتكوينات مبتكرة، وتشجعهم على التعبير عن تخيلاتهم وفضولهم، وعلى القيام بالأعمال الصعبة أو غير المألوفة لمن في عمرهم.

٢ - ترتفع القدرات الإبداعية عند الأفراد الذين يشعرون بحب والديهم تجاههم، دون تعرضهم لحماية زائدة، أو اسراف في التدليل من الوالدين.

٣ - ترتفع القدرات الإبداعية عند الأفراد الذين يشعرون في طفولتهم بأن الوالدين (أو أحدهما على الأقل) يثقان في قدراتهم واختياراتهم ويتركان لهم هامشا من الحرية الشخصية في الاختلاف معهم وفي اختيار اصدقائهم، كذلك ترتفع القدرات الإبداعية لدى الأفراد الذين يكون احتراماً حقيقياً للآب، ويكونون حبا عميقاً للآب ولدى الأبناء الذين لا يتعرضون كثيراً للعقاب البدني من الوالدين، وإذا وقع عليهم العقاب فإنه غالباً ما يكون لفظياً ورمزياً أكثر منه مادياً وبدنياً. أيضاً ترتفع القدرات الإبداعية لدى الأطفال كلما كان الوالدان ذوي اهتمامات وهوايات متنوعة ولكنها غير متنافرة، مما يتيح للطفل مجالات وبدائل مرجعية أوسع لاكتساب الخبرات والمهارات واشباع الفضول، كذلك ترتفع القدرات الإبداعية كلما أتاح الجو الأسري للأطفال فرصاً للقراءة والاطلاع في مجالات متنوعة، وكلما اتبحت الفرصة لتوجيه الأسئلة ومناقشة ما يقرؤونه، وكلما ساعد الجو الأسري كذلك على الاستمرار في المحاولة رغم الفشل أو الاحباط المبدئي (١٢). هذه النتائج وغيرها تتفق معها بشكل أو بآخر النتائج التي سبق أن توصلنا إليها عن تكوين الإطار والبعد الاجتماعي للإبداع وغير ذلك على أن تمتد بحدود المجال إلى ما هو أوسع من مجال الأسرة إلى المجتمع الكبير الذي يعيش فيه المبدع.

٣ - الإبداع والدافعية :

أظهرت نتائج الدراسة الحالية أهمية الجوانب الدافعية في العملية الإبداعية لدى المصورين، وقد ظهر ذلك على عامل متميز تفاعلت متشعبة عليه العمليات ذات الطبيعة الدافعية، وأكدت هذه النتائج على أهمية كبيرة للدافعية الإبداعية ليس في عمليات الإبداع الحالية لدى المصور فقط بل أيضاً خلال عمليات تكوينه الأولى، وهنا يكون المفهوم «الإطار» أهمية كبيرة باعتباره «العامل المنظم» للدافعية ولالأهداف الإبداعية وللمدرجات والمكتسبات وأنساق التعلم والمعرفة ذات الأهمية.

كذلك أكدت النتائج الحالية على أهمية التوتر الدافع الذي أكدت على أهميته من قبل دراسته «الأسس النفسية للإبداع الفني، في الشعر خاصة»: فالشاعر يندفع نتيجة لالتقاء التجريبتين (القديمة أو الماضية والحديثة أو الحالية) وامتزاجهما «يندفع في نشاط يهدف إلى خفض التوتر وإعادة التوازن. ويكون هذا النشاط منظما بفعل الإطار فتكون النتيجة قصيدة، ومن المحقق أن اختلال الاتزان يختلف باختلاف التجارب التي يلقاها الفنان، بحيث يمكن أن نتحدث عن اختلال سطحي واختلال عميق، واختلال بالغ واختلال ضئيل».

هذا التوتر الدافع يكون في بداية العملية الإبداعية سطحيا لكنه سرعان ما يتراكم تدريجيا، ويتزايد مع تزايد المبدع في عمله ومع اشتداد الفعل الإبداعي، هذه النتيجة ظهرت لنا خلال دراستنا لعملية الإبداع في فن التصوير، وظهرت قبل ذلك في دراسة الشعر «والظواهر أن هذا التوتر يكون في بداية العملية سطحيا، لكنه كلما اقترب من نهايته ازداد عمقا وثقلا على الأنا، وتقوم في مواجهة هذا التوتر الدافع مجموعة من القيود والحواجز والموانع وعمليات التعطيل ومحاولات الكف التي تتنوع في شدتها وفي مدى انتشارها «لكن الشاعر يظل مندفعاً بتوتره، وهو الآن يكافح ليخطو أول لبث وثبة أخرى بعد الوثبة الماضية. ومن المحقق أنه في هذا الكفاح يشعر بأنانيته، فالأنا يحاول التغلب على حاجز يقوم في سبيله، ماهو هذا الحاجز بالضبط؟ إن الشاعر يعانيه باعتباره ضربا من الغموض قد ساد المجال بعد ومضة الوضوح الماضية، والظاهر أنه يكون مرتبطا إلى حد ما بقيود الصنعة واللغة، أو بالآطار بوجه عام بحيث يمكن أن يقال إن الشاعر ذا الآطار الأكثر استقرارا يكون تغلبه على الحواجز محققا وذا دلالة معينة، فهو لا يضطر في هذا السبيل إلى تحطيم قيود اللغة أو النظم مثلا كما يفعل بعض الشعراء المبتدئين»، وقد تأكدت هذه النتيجة أيضا من خلال دراستنا الحالية، فالمصور المبدع - كالشاعر المبدع - عادة ما يقوم في مواجهته العديد من عوامل التعطل والكف والإعاقة، سواء كانت متصلة بالتكنيك أو الخامة أو الرؤية البيئية والمادية أو متعلقة بالمرحلة التي يمر بها التصور أو التكوين، لكن التوتر الدافع

يظل يوجهه نحو هدفه سعيا وراء مزيد من البلورة والتوضيح للتصور، أو لمجموعة التصورات الأساسية التي يعمل من خلالها، وقد تحدثنا في الفصل السابق عن حالات شعور المصور بعمليات عدم استقرار الأشكال في الفراغ وصعوبة تحديد اللون المناسب، والعلاقات الأكثر تناسبا بين عناصر التكوين، والصعوبة المؤقتة التي قد تستمر زمنا طويلا من أجل التجديد والتجاوز والتطوير المستمر للإمكانات والوسائل الإبداعية، وغير ذلك من حواجز الإبداع التي ربما تغلبت على المبدع وأحبطته لو لم يكن التوتر الدافع يتسم بالقوة والاستمرارية والمرونة وعدم القابلية للتشتت أو التسرب في مسالك هامشية بعيدة عن المجال الفعلي للإبداع. وهنا تظهر لنا الأهمية الكبيرة لعامل «مواصلة الاتجاه» باعتباره «القدرة على تركيز الانتباه والتفكير في مشكلة معينة زمنا طويلا» (١٣)، فهذا العامل يضم القدرة والهدف والوسيلة والطاقة والإطار في مكون واحد متكامل يتسم بالاستمرارية والمرونة معا في آن واحد، وبدونه يصعب أن يكون المبدع موجودا ومؤثرا ومتميزا في مجاله الإبداعي.

والنتائج السابقة الخاصة بالدافعية الإبداعية والتوتر الدافع، وحواجز الإبداع ومواصلة الاتجاه أكدت نتائج دراسات أخرى سابقة عن العملية الإبداعية خاصة تلك التي اهتمت بدراسة الإبداع في الرواية وفي المسرحية وفي القصة القصيرة.

والخلاصة أنه من الواضح أن نتائج الدراسة الحالية تتفق مع نتائج الدراسات الأخرى خاصة تلك التي أجريت في مصر عن العملية الإبداعية، وذلك في الموضوعات أو الجوانب التي سبق ذكرها، كما تتفق معها أيضا في تأكيد أهمية عمليات إبداعية أخرى كالتقويم والتعديل وحواجز الإبداع والعائد الذاتي بين المبدع وعمله، والعائد الاجتماعي بين المبدع والمحيطين به، وكذلك في تأكيد هذه الدراسات لأسبقية الكل على الجزء في النشاط الإبداعي والتفاعل المتواصل بين الكل والأجزاء، وتردد العمل الإبداعي وتراوحه في شكل وثبات بين الوضوح والغموض وبين الأنا والآخرين، وبين كل مكون من مكونات العمل الأخرى، مما يؤكد تكاملية النشاط الإبداعي، وهي نتائج أكدت أيضا دراسات

أخرى أجريت خارج مصر عن العملية الإبداعية خاصة دراسات بارون وياتريك وارنهم.

ثانيا : الحركة الإبداعية : من المحاكاة إلى الأصالة :

من المناسب ونحن نقرب تدريجيا من نهاية هذه الدراسة أن نؤكد على أن التقدم التدريجي الذي يمر به المصور من المحاكاة والتقليد والاقتداء إلى الإبداع والتميز والأصالة هو أمر صحيح أيضا بالنسبة لتلك التطورات التي مرت بها الحركة التشكيلية في فن التصوير العالمي ، وهي التطورات التي كانت تنعكس مباشرة بطريقة أو بأخرى على هذا الفن ورواده في مصر وكذلك من تبعوهم، لقد كانت هناك دائما محاولات إنسانية مبدعة لإعادة النظر في الموجودات والأشياء وأشكالها وتركيباتها . وقد تقدم الإنسان بصريا من خلال هذه المحاولات . لقد كانت الكلاسيكية تؤكد على القيم الراسخة للأشكال الطبيعية مؤكدة على العوامل أو القيم الخاصة بالتشريح والمنظور، ثم كانت التأثيرية محاولة إبداعية لازاحة الشكل جانبا والتأكيد على قيم الضوء واللون، ثم جاء سيزان وكان فكره ثورة تشكيلية حاولت أن تعيد للشكل رسوخه، ولكن بمنظور جديد، وهو ما أكدته التكعيبية بعد ذلك حين بدأت أولى خطواتها على يد بيكاسو سنة ١٩٠٧ . وتعاقبت تفاعلات المصورين ونظراتهم وتحليلاتهم وتركيباتهم للشكل بعد ذلك وبلغت هذه العمليات ذروتها على أيدي فنانين أمثال كاندينسكي وموندريان . . . لقد كانت هناك دائما محاولات إنسانية للاستكشاف البصري والتجاوز . ونحن نرى أنه من المناسب أن نقف وقفة قد تطول بعض الشيء لالقاء الضوء على هذا التقدم في مسار الحركة التشكيلية الإبداعية في التصوير العالمي، ولسنا في حاجة إلى تأكيد أن الفهم الجيد لتطور هذه الحركة قد يترتب عليه فهم أكثر جودة لواقع الحركة التشكيلية في الوطن العربي، تلك الحركة التي تقدمت من المحاكاة إلى الأصالة أيضا، ورغم أن المحاكاة عالميا تفهم على أنها مرادفة للكلاسيكية فإن استخدامها هنا قد يصاحبه العديد من التحفظات نظرا للعمر القصير نسبيا لهذا الفن في مصر والعالم العربي خاصة عندما نقارنه بالمدى الزمني الأكبر نسبيا لهذا

الفن في أوروبا مثلا، وهذا الأمر ربما كان صادقا أيضا حين نتصدى لتفسير الإبداع في فنون أخرى كالقصة القصيرة والرواية والمسرحية والموسيقا مثلا، أي فيما يتعلق بحدائق التعرف الحضاري نسيا على هذه الفنون. وتفصيلا لما سبق نقول إننا لسنا في حاجة إلى أن نؤكد مرة أخرى على أن الإبداع كان وسيظل دائما محاولة لتجاوز والعبور، محاولة لتجاوز الذات أثناء فعل الإبداع نفسه من أجل وضع أفضل يكون أكثر قدرة على تحقيقها، ومحاولة لعبور مظاهر النقص والقصور في العمل أو في الظاهرة التي يتعلق بها العمل واقعية كانت أو تصورية ذهنية أو فنية تكتيكية، ثم هو أيضا بالإضافة إلى ذلك محاولة لتجاوز الآخرين السابقين الذين قاموا بأدوارهم وتركوا ثغرات في أعمالهم يجب أن تكتمل، فخلال العملية التطورية الإبداعية الواعية التي مر بها المتميزون من المصورين، كان الفنان المبدع كما يقول بول كلي يستكشف الأشكال المنتهية التي تضعها الطبيعة أمامه ويفحصها بعينه، ويقول لنفسه: «هذا العالم في شكله الحالي ليس هو العالم الوحيد الممكن، وكلما كانت نظراته أعمق ورؤيته انفذ كانت قدرته على الامتداد بتصوراته من الحاضر إلى الماضي ثم إلى المستقبل أكثر سرعة وتأثيرا». هذه القدرة المميزة للمبدعين على الحساسية للمشكلات ونفاذ الرؤية والامتداد بالتصورات إلى أقصى ما يمكن للخيال أن يمتد إليه هي ما يميز المبدع أثناء كل عملية إبداع متميزة وأصلية، وهي ما ميزت أيضا عملية الإبداع الكلية التي مر بها فن التصوير في تاريخه وخلال مراحل تطوره المختلفة، بدأ من الحاجز أو العقبة المتحدية التي وضعت أمامه حين اخترعت آلة التصوير الفوتوغرافي ومرورا بعدديد من الحواجز والتحديات التي كان المبدعون في هذا الفن يحاولون دائما التغلب عليها. ومن خلال ما يشبه ما سماه تويني بالتحدي والاستجابة التي لا بد من أن تكون إبداعية، وأيضا من خلال ما سماه فرناند ليجيه برد الفعل، ورد الفعل الحساس المضاد، وما سماه أرتهيم بالاتجاه الكشفية، وما سماه جوميرتش بالاكشاف البصري، وما سماه هيربرت ريد بالنشاط التفسيري لعملية الإدراك، وكل هذه التسميات يمكن أن تندرج بطريقة أو بآخرى تحت اسم أو مصطلح «عملية الإبداع».

لقد كان فن اليونان والرومان وعصر النهضة الكلاسيكي في أوروبا كما يقول ريد هو فن تقليد أو محاكاة، كان كله عبارة عن محاولات لتمثيل العالم كما هو عليه في الواقع فعلا، ولكن كان هناك دائما نشاط يتداخل بين الوقائع البصرية وفعل تحقيق الرؤية، نشاط يمكن تسميته بالنشاط التفسيري الذي تقوم به عملية الإدراك، وتأريخيا يرجع الفضل للتأريين بصفة خاصة في اثبات عدم وجود رؤية واحدة جاهزة للعالم الخارجي، على أن هذا الكشف الصحي كان يحمل في طياته النقيض وهو التخلي عن البناء المستقر والرشيد للعالم، وقد قاوم التأثيريون الجدد ومنهم سوراو وعلى رأسهم سيزان جهود تفتيت الطبيعة والإنسان، وحاول سيزان بالذات أن يعيد إلى التصوير الوجود الكامل للإنسان، ولم يعد من الممكن أن يكتفي المصور بأن يكون مجرد عين حساسة للغاية وساهرة على الواقع. كان سيزان يسعى لأن يكون إنسانا بالمعنى الحقيقي للكلمة، أي مبدعا وخلقا. يقدم عمله وفقا لقوانين يضعها الإنسان أي قوانين قوامها الرؤية والعقل!، والإرادة والشعر... ومن هنا فقط نستطيع أن نقدر المدى الحقيقي لما أقدم عليه بيكاسو حوالي سنة ١٩٠٧ إذ طور محاولات سيزان بجرأة شديدة (١٤)، لقد كان مزاج سيزان في أساسه كلاسيكيا - كما يقول ريد، لقد كان مهتما بالبناء والتكوين وكان يبحث عن الأسلوب أو الأساس الضارب في أعماق طبيعة الأشياء، وليس عن الاحساسات الذاتية الفردية التي غالبا ما تكون مضطربة. لقد شعر بأنه لن يحقق رؤيته دون تنظيم للخطوط والألوان بما يعطي ثباتا ووضوحا للشكل الذي ينقل إلى اللوحة، وكان طموحه هو الوصول إلى أعمال تذكارية نحتية خالدة مع المحافظة على تماسك الصورة البصرية (١٥)، وهكذا فبينما كان سيزان يبحث جاهدا لجعل الانطباعية شيئا متينا دائما «لإعادة خلق يوسان ثانية من الطبيعة»، «بالوان وضوء»، فإنه كان يضع الأساس لتحول جديد من الشكل إلى التركيب في الفن، لقد حقق ذلك بالتخلي عن المنظور من نقطة واحدة، وكذلك باعطاء الألوان قيا شكلية، وبهذا استطاع التعبير عن أشكاله كتركيب «من سطوح لونية صغيرة»، ومن بين هذين الإبتداعين طورت التكميلية أولها:

«المنظور المتعدد النقاط» بارتباط مع فكرة أخرى لـ «سيزان حول «الأسطوانة والكرة والمخروط»، لقد أدى ذلك في النهاية إلى تفتيت الموضوع / الشيء كشكل مغلق وتحلله في الفضاء المحيط به. أما الإبداع الآخر- أي القيمة الشكلية للون- فقد أهمل، غير أنه كان الابتداع الأكثر ثورية» (١٦). إن سيزان كان نهاية لتقاليد فنية بكاملها (١٧)، غير أنه كان بداية لتقاليد جديدة في الفن، تقاليد علمية لا تعترف إلا بمادية الطبيعة فقط. . . . إن تحول القرن العشرين من الشكل إلى التركيب في الفن هو تعبير لتحول جديد آخر-اقتصادي / اجتماعي من الفردية إلى الجماعية. فخلال جيل واحد تمكن الإنسان من تغليب وتجزئة الذرة والعالم معا، أما في الفن فإنه جزأ الشكل إلى تركيب» (١٨).

لقد كان تصور سيزان للواقعية هو ما أدى إلى ظهور التكعيبية التي كانت فعلا تشويها (تحريفا) للموتيف نتج عنه تركيب مستقل. وقد أوحى هذا التطور بابتكار واقع تشكيلي مستقل تماما، لم يكن بمثابة تحقيق للموتيف (المنظر الطبيعي أو البورتية أو الطبيعة الصامتة مثلا) كما كان الأمر لدى سيزان، بل خلق لهذا الموتيف وإبداع له. (١٩)، لقد ولدت التكعيبية-كما يقول ليجيب- من خلال الحاجة إلى رد فعل تجاه الانطباعية التي كانت بمثابة رد فعل تجاه الكلاسيكية. وقد بدأت التكعيبية من خلال النغمات المونوكرامية ولم تصبح تلونية إلا بعد ذلك بفترة. إن الحركة التشكيلية المعاصرة تتميز بتحرر كامل من الاهتمامات التشكيلية المعتادة من خلال إحساس الفنان بالاختزال والتحكم والتدقيق في اختيار العناصر والقدرة على التحرك بحرية. وما فعله المعاصرون (الوحشيون والتكعيبيون، السرياليون، التجريديون) هو أنهم طوروا ببساطة هذه الحرية وأكدوها، وكل شيء مرتبط ببعضه البعض، فالمدارس الفنية لا تحطم بعضها البعض، لكن هناك استجابات داخلية تكمن في كل منها تجاه الأخرى» (٢٠). إن تقدم فن التصوير المعاصر يمكن فهمه من خلال مفهوم رد الفعل الحساس المضاد، ومن خلال فهم الصراع من أجل التجاوز بين القديم والحديث، بين الثابت والمتغير، بين الشكل واللون، بين الذات والموضوع، بين التمثيل والتجريد، بين المحاكاة والإبداع،

بين الفرد والجماعة، بين الشعور الحاد بالنقص أو الحساسية للمشكلات والتوق
الأبدى للكمال والتوازن، وقد تم اعتبار ما قدمه سيزان «متضمننا تناقضا وهما
آخر ورثته التكيفية عنه وحاولت معالجته، فقد كان فنه ذروة في فهم الطبيعة
«كيان من مواضع جاهزة» تكوينا اندماجيا لا يمكن تجاوزه في أي نحو في أبعد
للمادة إلا بالانتقال إلى مستوى أعمق في الطبيعة، غير أن مثل هذا الانتقال يعني
استبدال نظرة إلى العالم بأخرى وبالتالي إحلال العملية الطبيعية محل الموضوع
الطبيعي ك مجال للتحرر الفني، إنه يعني خلق بديل فني جديد مختلف نوعيا،
وقد قدم هذا البديل كل من بيكاسو ويراك حين شرعا في خلق فن جديد بتأسيس
بديل آخر: أي بإحلال الموضوع الذهني التصوري محل الموضوع الطبيعي» (٢١)،
وهكذا يمكننا القول بأن فن التصوير المعاصر تقدم من التأكيد على الموضوع
الطبيعي الخارجي أو الشيء المرنى إلى التأكيد على العملية الطبيعية الخاصة
بالتفكير التصوري الإنساني والذي ينتج عن التفاعل الحميم والعميق بين
الإنسان والطبيعة، لقد تم التأكيد على أهمية الشاعر والاحساسات ووجهة النظر
والخيال والتصور الإنساني، وهي عملية يشارك فيها التعبيريون أيضا على
اختلاف اتجاهاتهم، ويتفق هذا مع نظرة الفيلسوف والناقد الإسباني «اورتيجا
جاست» إلى تطور فن التصوير باعتباره قد تقدم من خلال تراجع الاهتمام
بالموضوع (الاشياء) وتزايد الاهتمام بالذات، فالمصور المعاصر يبحث عما يوجد
خلف المظهر الخارجي للأشياء لكي يقوم ببناء وتكوين الأشكال والتركيبات
الفنية الجديدة المبنية على أساس خبراته الذاتية ورؤيته الموضوعية وتصورات
الإبداعية (٢٢). وهذه النظرة التطورية التي تقوم على أساس الحساسية
للمشكلات والصراع والتحدي والسعي نحو التقدم والتطور، والأصالة لم تقف
حدها عند التكيفية التحليلية كانت أو تركيبية، بل تم تطويرها على أيدي فنانين
آخرين خاصة أصحاب التجريدية التعبيرية (كاندنسكي مثلا)، والتجريدية
الهندسية (موندريان مثلا)، وبلغت ذروتها على يد فنان متعدد الاتجاهات ومتنوع
الأساليب، وكان مفردة ثورة في عالم الفن التشكيلي المعاصر وهو بيكاسو، ذلك
الذي «أحس بالحاجة إلى إخراج التصوير عن طريق الحداد المسدود، بعد أن

تمرس على الحرفيات التي استخدمها الأساتذة السالفون والمعاصرون له، وبعد أن أثبت قدرته على مجازاة أستاذه انجر وكورو. لم تعد المادة هي النموذج ولم تعد المحاكاة هي الغرض، ولا الموضوع هو المبرر» (٢٣). ولم يكتف بिकासو بتغيير التصوير فحسب (إذ أنه لم يعد من الممكن أن يصور الرسامون كما كانوا يفعلون قبل ظهور لوحة «أنسات أفينيون» في عام ١٩٠٧)، بل ساهم أيضا في تغيير أسلوبنا في الرؤية، وحركة عيوننا وإيماءات أيدينا. لقد أصبحت لنا مطالب أخرى بالنسبة لشكل مقعد أو حذاء أو منزل. فهناك خطوط منحنية وتماثلات وتناسقات - لم نعد نستطيعه نحن نريد أن تتجاوب الأشياء مع إيقاع عصرنا، وعلى ذلك العصر طبع بिकासو بصمته» (٢٤). والخلاصة أن فن التصوير المعاصر قد تقدم من خلال تراجع الاهتمام بالموضوع الطبيعي وتزايد الاهتمام بالواقع الذهني، لكن هذا لا ينفي بالطبع وجود تلك العملية الجدلية التفاعلية التي تقوم بين الواقع الموضوع والواقع الذهني ويترتب عليها حدوث النشاط الإبداعي الأصيل والمتميز.

إن الفكر يؤثر في السلوك وكذلك يؤثر السلوك في الفكر، والعلاقة بين النظرية والممارسة هي علاقة هامة لسنا في حاجة إلى تأكيدها، لقد تقدم الإنسان المبدع من خلال التفاعل والاحتكاك المتزايد معه، ونجم عن هذا تحسين مستمر للأداء الفني وتغيير مستمر لوجهات النظر، وقد أكد على هذا الكثير من الفنانين الذين أجريت عليهم الدراسة الحالية، فمن المهم أن يكون هناك تصور واضح لدى الفنان عن دوره وعما يقوم به في الواقع وفي المجتمع، ومن المهم أن يتفهم جيدا موقعه بالنسبة لمجتمعه، وموقعه داخل مجتمعه بالنسبة لما يحدث خارجه. ويدون ذلك الفهم يمكن أن يحدث تباعد أو حالة من عدم التواصل الكبير بين الفنان ومجتمعه كما حدث مثلا عندما فشلت المدرسة التعبيرية الهندسية (السويرماتية) (لدى ناعوم جابو وكاندنسكي وكازيمير مالفيتش مثلا) في روسيا بعد قيام ثورة أكتوبر ١٩١٧ لأن طبيعة المجتمع كانت تتطلب فنا قصصيا كلاسيكيا أكاديميا، ولذلك لجأ بعضهم إلى الهجرة أو تغيير الأسلوب أو إهمال الفن» (٢٥).

ثالثا : مستويات الرؤية :

النشاط الفني نشاط إنساني محض يلجأ من خلاله الفنان إلى التفكير بالرموز مستعينا بالخيال، ويصل عن طريقه إلى أنساق إدراكية ومعرفية جديدة، ونعتقد أن الأهداف الأساسية للعلم (الوصف - التفسير، التحكم- التنبؤ- الإيجاز في الوصف) يمكن تطويرها لتناسب بطريقة ما مع أهداف الفن، هذا مع وعينا باختلاف الوسائل أو بالأحرى المناهج التي تتناول بها كلتاها الظواهر. فالفن كان ويمكن أن يكون وسيلة - أو منهجا- لوصف الظواهر الطبيعية والإنسانية وتفسيرها، كما أنه يمكن أن يكون وسيلة لضبط السلوك الإنساني والتحكم فيه من أجل تطويره وتحسينه من خلال الارتفاع بإحساسات البشر ومداركهم وتزويدهم بالفهم الجيد لواقعهم وحياتهم. أيضا يمكن أن يكون الفن- ما دام مبنيا على أساس البصيرة النافذة والفهم العميق للمبدع- وسيلة للتنبؤ بما يمكن أن يحدث في حياة الأفراد والجماعات (بيكاسو كان مثالا على ذلك) وأخيرا فإن الإبداع الفني يبحث عن الخصائص الأساسية للظواهر أو التنظيم الأساسي لها، ويقدم ذلك بطريقة موجزة محكمة، وهي عملية سبق أن أوضحناها في بداية هذا الفصل، ويرتبط بهذا النوع من الفهم وينبني عليه تصور آخر لعلاقة المصور المبدع بالطبيعة والحياة وهو ما يمكننا أن نسميه «بمستويات الرؤية في الفن». وكلمة الرؤية هنا مرادفة لمعنى الإدراك أو النشاط التفسيري للمبدع بهدف إعطاء معاني معينة للمدرجات، وهي هنا لا تختلط لدينا بالمعاني المرتبطة بالكلمة والتي تحدث عنها «رتشاردز» وحذر من استخدامها لما فيها من خطر مرده غموض هذه الكلمة وليسها (٢٦) على أن رتشاردز كان يتحدث عن النشاط الخاص بالمتنوق حين يتعرض للوحة فنية يشاهدها، وقد تكون لوحة كلاسيكية بسيطة أو لوحة من لوحات سيزان المركبة، كما أنه كان يميز بين استخدام مصطلح «رؤية» بالمعنى الفيزيقي الفسيولوجي ثم بالمعنى السيكلولوجي الخاص بإعطاء المعنى والتفسير الذي يقوم به المتنوق، وهذه التحفظات لا تمنعنا كما قلنا من استخدام هذا المصطلح بالمعنى الذي حددناه، والذي يرتبط بمعنى النشاط التفسيري الإدراكي للمبدع وهو يتعامل مع ظواهر

الطبيعة وبعالجهاء، ومن ثم فإنه يمكننا أن نحدد ثلاثة مستويات للرؤية الفنية الخاصة بالعلاقة بين المصور المبدع والطبيعة أو الحياة وهي كما يلي :-

١ - مستوى الرؤية البسيطة أو المباشرة:

وهو المستوى التسجيلي المباشر. ودور الفنان هنا يكون هو النقل أو المحاكاة أو التسجيل. إنه يكون في أقرب حالاته إلى آلة التصوير الفوتوغرافي في استخداماتها البسيطة. ودور الطبيعة أو الواقع الخارجي يكون هو السائد والمسيطر على العمل أكثر من دور الفنان.

٢ - مستوى الرؤية الوسيطة أو الانعكاسية أو غير المباشرة:

وهنا يحدث توازن متناسب بين دور الفنان وتواجهه في العمل ودور الطبيعة وتواجدها، الفنان هنا له رأي وله وجهة نظر وله دور تقويمي توجيهي إبداعي. وإذا كان الإدراك المباشر هو المسؤول عن العمل الفني في المستوى الأول فإن عمليات التصور التي تكون بمثابة الإدراك + المعنى الموحى به هي السائدة عند هذا المستوى.

٣ - مستوى الرؤية المركبة أو الرؤية الإبداعية:

وهنا ينقلب التوازن الخاص بالسيطرة والذي كان متكافئا بين المبدع والطبيعة عند المستوى الثاني، ينقلب ليصير في صالح الفنان ولصلحته عند هذا المستوى الثالث، ويصبح للتأمل والخيال دورهما الكبير، إن محاولات المحافظة على التصور التي كان يتمسك بها الفنان عند المستوى الثاني تصبح محاولات لتجاوز هذا التصور، وخلق تصورات جديدة عند المستوى الثالث. إن الفنان هنا ينطلق إلى عالم الكشف والأساطير والرؤية الكونية الشاملة، إنه لم يعد محمدا بقيم وتقاليد إنسانية محدودة يحاول أن ينبه إلى أهميتها كما كان يفعل عند المستوى الثاني فقد أصبحت القيم والتقاليد والمفاهيم التي يبحث عنها عند المستوى الثالث أكثر عمقا واتساعا وشمولا، إنه مستوى الحلم الذي طالما راود أعظم الفنانين إبداعا في الفن الإنساني عموما لقهر كل ما هو ضد الإنسان وجوده، نجد ذلك في «موي ديك»

للمفيل، وفي «الدب» لفوكنو، وفي «العجوز والبحر» لهنجواي. نجده في «البطولية» لبتهوفن، وفي «الجيرنيكا» ليكاسو، ونجده معبرا عنه بطريقة جيدة لدى «بول كلي» حين قال «أحيانا ما أحلم به يعمل ذى اتساع كبير وواقعي، عمل يمتد عبر النطاق الكلي للعنصر والموضوع والمعنى والأسلوب، وأخشى أن يظل هذا حلما، ولكنه يعد أمر طيبا حتى الآن أن أفكر في إمكانية هذا بين الفينة والفينة، ولا شيء يجب التعجل به، إنه يجب أن ينمو وفقا لقانونه الخاص، وإذا حان الوقت المناسب لهذا العمل فإنه سيكون الأجود تماما. إننا يجب أن نبحث عنه، لقد وجدنا الأجزاء ولم نجد الكل». ويقول هربرت ريد «إننا لا نعرف عملا له مثل هذا الاتساع والعمق الواقعي العظيم إلا «جيرنيكا» «بيكاسو»، ويؤكد هذا ويعتمد به إلى العديد من أعمال بيكاسو «روجيه جارودي» حين كان يحاول تحديد معنى الأسطورة في الفن فقال «إن خلق الأسطورة عمل إنساني أصيل، هدفه تجاوز الطبيعة والتكنيكات العارضة التي تسيطر بها على الطبيعة، ومهمة الفن هي خلق الأسطورة، فمنذ عهد «هومبروس» حتى «دون كيشوت» عند «سرفانتس»، ومنذ «فلاوست» جوته حتى «الأم» عند جوركي، كان خلق الشخصية الإنسانية البطولية المعبرة في كل مرحلة عن مصير الإنسان ومستقبله، قضية ملحة مطروحة برمتها على الإنسانية. وكان بيكاسو من الجسارة بحيث اعتبرها الغرض الأصيل للتصوير وقد رسم خطوط تلك الرؤية الأسطورية الغنائية والملحمية معاً، لعصرنا هذا، بما فيه من مسوخ وتمردات ضد البشاعة وبما فيه أيضاً من تأكيد لإرادة الإنسان ولأماله ومعاركه وانتصاراته، فهناك لوحات تعلن الحرب وتوجه الاهتمام وتتحدى وتفتح الأصل وتؤكد على كل جوانب الحياة المؤلة منها والبأسلة والفياضة عند البشر الحقيقيين في عصر الغضب والرؤية المخيفة». (٢٧).

إن مستويات الرؤية التي تحدثنا عنها ترتبط بمستويات من الدافعية الإبداعية ومستويات من الطموح الإبداعي ومستويات من الطموح الإبداعي ومستويات من الخبرة الإبداعية أيضاً، ويمكننا من فحص إجابات المصورين في الدراسة الحالية على عديد من الأسئلة (وقد أوردنا الكثير منها في الفصل السابق)، أن

نؤكد أن المصور المبدع يتحرك خلال تطوره الإبداعي من التمكن من التكنيك والوسائل والتزود بالكثير من المعرفة والخبرة عند المستوى الأول إلى تكوين وجهة نظر، أو تصور خاص أو رؤية متوازنة مع الطبيعة عند المستوى الثاني، ثم يحاول بعد ذلك أن يتنطلق في عوالم التجديد الإبداعي التي تتفق مع التعبير المقترون بالإبداع والذي يقول بأن «هذا العمل لم يسبق إليه»، «إن العمل الفني في حقيقته عمل إبداعي يمارس فيه الإنسان قدرته على الخلق... والفن وليد ذلك التأثير بين الإنسان والطبيعة ونتاج عمل من أجل تغييرها وتكييفها تحقيقا لذاته وأرضاء لحاجاته الوجدانية والمعنوية، إن العمل الفني يتطلب من الإنسان ألا ينتقل من موضوع التجربة الحسية إلى التصور وحسب، بل يقصد عالم الرمز تاركا بذلك عالم الواقع متجها نحو ما ينبغي عمله حيث يخلق المستقبل بيديه، فالخلق الإبداعي اكتشاف لغايات جديدة وليس مجرد انتاج فكري، بل هو تحقيق للإنسان بكامله، ويقول جوته: «على الفنان أن ينشئ مملكته الخاصة في الطبيعة، وأن يخلق من الطبيعة طبيعة ثانية. وفي هذه الكلمات يتحدد المفهوم الحقيقي للعمل الفني من أنه ليس محاكاة بل إبداعا» (٢٨).

ونعتقد في النهاية أن الانتقال من المستوى الأول للرؤية الفنية إلى المستوى الثالث هو أمر يصدق على أغلب الفنانين المبدعين كما يصدق على الحركة العامة لتطور فن التصوير عبر التاريخ.

رابعاً : التفكير البصري :

التفكير في فن التصوير هو تفكير موجه من خلال الأشكال من حيث طبيعتها ومكوناتها وعلاقاتها وقابليتها للتغيير والتطوير. والمصور كما يقول أرنهيم يعتمد على التفكير البصري وباستخدام الأشكال، لكن ما هو الشكل؟ يقول «ارنست فيشر» إن «ما نسميه شكلاً إنما هو تجميع للمادة بطريقة معينة، ترتيب معين لها، حالة نسبية من حالات استقرارها» (٢٩).

أما هيربرت ريد فيشير إلى أن «الشكل هو الهيئة التي يتخذها العمل الفني، لا فرق في ذلك بين البناء المعماري أو التمثال أو اللوحة أو القصيدة أو المعزوفة

الموسيقية، فجميع هذه الأشياء تتخذ شكلا معينا خاصا، وهذا الشكل هو هيئة العمل الفني» (٣٠). وينظر ارنهيم إلى الشكل نظرة مختلفة عن ذلك حيث يفرق بين الشكل Form والهيئة Shape، أو المظهر الخارجي للشيء ويقول بأن «الهيئة هي الجوانب المكانية الخاصة بخصائص المظهر الخارجي للأشياء، ولكن لا يوجد نمط بصري يكون عبارة عن ذاته فقط، فلا بد من أنه يمثل شيئا ما وراء وجوده الفردي، وهذا يشبه القول بأن الهيئة ككل هي شكل لمحتوى ما، والمحتوى أو المضمون ليس هو بالطبع مادة الموضوع أو خاتمة» (٣١). وكأن استخدام ارنهيم لمفهوم الشكل هو استخدام يتضمن الهيئة والمضمون وهو استخدام مناسب إلى حد كبير. إن كلمة الشكل لها تاريخها، كما أن للرؤية تاريخها، فهذه الكلمة كما يقول الناقد الألماني هونيخ D. Honich مشتقة من الكلمة اللاتينية Forma التي تعني الشكل الخارجي أو المرئي لجسم ما باعتباره متميزا عن مادته أو لونه، وقد رأى أرسطو في الشكل - التركيب الملموس القابل للإحساس الخاص بشيء ما - وفي العصور الوسطى تم النظر إلى الشكل على أنه شيء مفارق للمظاهر حيث أن له صفات الفكرة، ووفقا لتصور أفلاطون فإن الواقع يكمن في الفكرة. وفي الصورة المثالية وليس في عالم الظلال الخاص بمظاهر الأشياء، وخلال هذا التاريخ الفلسفي اكتسبت كلمة الشكل وظيفتها المتناقضة في بعض الأحيان، والقضية الخاصة بما إذا كان الشكل تابعا للمضمون أم المضمون تابعا للشكل هي قضية قديمة تماماً، وفي مراحل تاريخية مختلفة ثم اتخذ القرار بطريقة مختلفة، ففي العصور الوسطى كان المضمون هو السائد. ومنذ عصر النهضة أصبح الشكل أكثر استقلالا، واستمرت هذه الاستقلالية بطريقة أو بأخرى، ويقول المعماري الأمريكي لويس سوليفان L. Sullivan «إن الشكل يتبع الوظيفة ويكتسب وضعه النظامي من خلال هذا الموقع». فالشكل الذي لا تكون له وظيفة ما يبدو فارغا ولا لزوم له، وعند ما تحرر الشكل أولا من الصياغة الزخرفية للعصر الباروكي أصبح له طابعه الموضوعي (أي أن خصائصه المميزة أصبحت هي تلك الخاصة بالموضوع الذي يمثله)، وتم الإدراك أن الألوان والأشكال في فن التصوير لا تستخدم من أجل إعادة إنتاج الموضوعات أو الأشياء الموجودة، بل إن عليها

واجبا والتزاما هو إبداع الأعمال الفنية . وفي سنة ١٨٩٠ صاغ موريس دينيس M. Dennis هذه القضية بقوله «على المرء ألا ينسى أن اللوحة قد تمثل خيول الحرب أو امرأة عارية أو أي نوع من الأقاصيص ، ولكنها بالإضافة إلى ذلك وفي المقام الأول سطح ترتبط به الألوان بنظام خاص» . وفكرة إبداع عالم فني آخر مواز لواقع الحياة منحت الأشكال ميزة أكبر في أن تكون لها وظائفها الخاصة بها في حد ذاتها . والفن التمثيلي هو ما جعل ميلاد الفن التجريدي الذي لا يقوم بحالات كبيرة خارج ذاته أمرا ممكنا (٣٢) .

هذه القضية يعالجها أنطوني توني، معالجة أخرى من خلال التأكيد على فحص الأفكار الأساسية، أو التصورات الخاصة لدى أصحاب الاتجاهات الفنية عبر التاريخ . فالكلاسيكية قد أكدت على أن ما نسميه بالموضوع هو ظل للفكرة التي هي الموضوع الحقيقي ، و«احساساتنا تخدعنا، وهدفنا يجب أن يكون هو إدراك العالم الحقيقي الخاص بالأفكار الجوهرية وعلاقاتها وتجلياتها بالنسبة للفنان في الفن» . وظهر ذلك لدى يوسان وانجر مثلاً . أما الرومانتيكية فقد أكدت على أن «ما نعرفه من الموضوعات الخاصة هو بالضبط احساساتنا بها، والمعرفة هي احساسات معقدة لا نستطيع أن نتأكد من الموضوعات أو الأفكار المطلقة الخاصة بها، وما نعتبره عادة موضوعا ماديا يصبح مجموعة من الإحساسات الشخصية التي تم الشعور بها، أو مجموعة من الأفكار الذاتية الخاصة بالموضوع» ، ويستخدم الرومانتيكيون التضاد التشكيلي للتعبير عن أغراضهم السيكولوجية ومنهم على سبيل المثال : المدرسة الباروكية، تعبيرية فان جوخ، السريالية روينزودبلاكروا وبول كلي . أما الطبيعيون فقد أشاروا إلى أن كل الأفكار التي نعرفها هي أفكار شخصية إنسانية ذاتية ومن ثم لا تستحق الثقة بها . والعالم المادي يسبق أي فكرة إنسانية عنه . ولكي نفهم هذا العالم يجب أن نطلقه بقدر الإمكان من الإدراك الشخصي المتميز، إننا يجب أن نلاحظه بطريقة واضحة ونقيس علاقاته الطبيعية والميكانيكية . والموضوع المادي هو موضوع حقيقي وأفكارنا عنه مجرد انعكاسات لخبرتنا الخاصة به . ومن أبرز الممثلين لهذا لاتجاه : فيلا سكواز، والمدرسة التأثيرية خاصة لدى مونييه وبيسارو وسوراه وميناك .

وهناك فريق مادي آخر يعتبر أفراد هذا التأكيد الميكانيكي محدودا للغاية ومختزلا في عدم تفسيره للتعقيدات المختلفة الخاصة بمستويات الواقع، وكذلك الدور التحويلي للأفكار والوعي الإنساني، وبالنسبة لهذه المجموعة فإن الخبرة المادية أو الموضوع يأتي أولا، ولكنه يكون الموضوع في ضوء أفكارنا عنه، وقوى الواقع تتحرك كتعارضات داخلية متصارعة ينشط بعضها البعض، والواقع متعدد الجوانب ويتكون من مستويات مرتبطة ومستقلة أيضا ومتعلقة بالتعدد المتزايد، وكل تغير أساسي مستمر، وكذلك التغيرات الصغيرة المستمرة ينتج عنها في النهاية تحولات سريعة أكثر اكتمالا. وفي الفن فإن الوجهة من النظر سوف تنفذ من المظاهر الخارجية للأشياء، وتبعد عن ثراء الواقع في مركب من الفكر والحساسية، وهذا الفن يسمى بالواقعية، ويؤكد على المعنى الاجتماعي للفن. والعلاقات الفنية هنا ليست مقدرة مسبقا أو محددة حتما من قبل، ولكنها تنتزع أو تستخلص بطريقة أصيلة من نسيج ومن خلال الوعي الاجتماعي أكثر من مجيئها من الواقع الفردي. وهناك تفاعل حميم بين الذات / الموضوع وبين المادة / العقل وبين المضمون / الشكل والممارسة والنظرية وكلها أمور غير منفصلة فالتنير في واحد منها يغير الكل. (٣٣).

والتصور الواقعي أنتج في الماضي فناني أمثال كارافاجيو، وجويا، وتشاردان Chardin، وكورييه G. Cubet. أما الواقعية الجديدة فلا يمكن أن تكون هي الخاصة بهؤلاء، ولكنها تشتمل على خلاصة الخبرة والتراث الإنساني بالإضافة إلى الوعي الممتد إلى كل ما يمكن للعقل والخيال أن يكتشفاه. وبمعنا في هذا السياق أن نؤكد على أن رؤية الفنان وإيديولوجيته ووجهة نظره واتجاهاته وقيمه وتصوراته حول الواقع والفن والعلاقة بينها تؤثر دون شك على إبداعاته الفنية وعلى نوعية الاكتشافات البصرية التي يسعى إليها والتعبير التشكيلي عنها أيضا، كما يهنا أن نشير إلى أن التمييزات الموجودة لخصائص اللوحات والأساليب الفنية التي تجعلنا نقول بأن هذه اللوحة تكعيبية أو كلاسيكية، واقعية أو سريالية، تجريدية أو تشخيصية. . . . الخ ليست تمييزات حاسمة في حالات كثيرة فكما يقول هربرت ريد «إننا قد نواجه تكوينات سريالية ذات هدوء كلاسيكي وتكوينات

كلاسيكية ذات نوايا سريرية ، وأن الأسلوب والدلالة يتداخلان ويعارض بعضهما الآخر بطريقة مستمرة . وأي محاولة للتصنيف الزمني غالبا ما تنهزم لأنه لا توجد حقبة مغلقة على نفسها ومرتبطة بأسلوب واحد فقط» (٣٤) .

وتوضح لنا نتائج الدراسة الحالية أن هذا صحيح حتى بالنسبة للفنان المبدع الواحد ، ذلك الذي يمر بعدد من المدارس الفنية وقد يمارس أكثر من أسلوب في فترة معينة وقد يعود إلى مرحلة سابقة بعد تجاوزها . مما يوضح أهمية تكامل إطار السلوك البصري وأنساقه وتكونه من أبنية متماسكة متكاملة . ويصدق هذا كذلك على حالة فنان مثل بيكاسو الذي عاد في الفترة من عام ١٩١٥ إلى عام ١٩٢١ إلى الواقعية الكلاسيكية بعد إبداعه للتكعيبية رغم الاختلاف الكبير بين الأسلوبين وما يقف خلفهما من أفكار .



الختاتمة

أوضحت نتائج الدراسة الحالية الأهمية الكبيرة لعمليات التعلم والاكتشاف في الفن، والاكتشاف أهم من التعلم لكنه لا يفصل عنه. والاكتشافات البصرية حتى أثناء العمل في اللوحة الواحدة عادة مما تمنح المبدع الدافعية للاستمرار في العمل، الدافعية لتحقيق الذات والسعي نحو الجديد والأصيل، والفنان أثناء ذلك يسير من حالة عدم الانتظام أو الوضوح إلى مزيد من النظام والوضوح وهذا لا يتناقض مع فكرة بزوغ التصور بطريقة كلية في البداية، فالتصور عندما يبرز غالبا ما يكون غير مكتمل الجوانب، أو غير منظم العلاقات وهذا يتم بالتدرج كما قلنا، كما أنه في بعض الحالات يبدأ الفنان بالتصور مكتملا، ثم يحاول تحقيقه، وفي حالات أخرى يبدأ في التحقيق في ظل عدم الوضوح أو الاكتمال ثم يصل إليهما في النهاية، ونعتقد أن كل لوحة وكل عملية فنية يكون لها قانونها الخاص فيما يتعلق بهذه النقطة مع التأكيد على أهمية الوضوح النسبي والتدرجي للتصور أثناء العمل في اللوحة وقبل ذلك أيضا، ولعب التأمل دوره الكبير هنا وهو مرتبط بالتركيز ومرونة الفكر وأصالتها، كذلك يكون للخيال دوره الهام في حل العديد من المشاكل التقنية والتصورية، وقبل ذلك كله يكون لعمليات الإدراك دورها الكبير، وكذلك شأن الفتح والانفتاح على الخبرة والتراث، فالمبدع يلتقط منبهات وهاديات خارجية وداخلية، سابقة وآنية وقد يكون ذلك لوحة أعجب بها لأحد الفنانين، أو فكرة لديه، أو معلومة قرأها، أو أحد المنبهات المتميزة، أو المواقف اللافتة للانتباه، أو بعض الأحداث الجارية المؤثرة، أو ذكرى عاودته، أو فكرة وادته، أو إحساس سيطر عليه، أو كل ما سبق، في مركب متكامل يمتزج بالدافعية التي تتزايد مع محاولة بلورة التصور وتكوينه، فالمبدع ينتقل من إدراك الواقع والتفاعل معه إلى تكوين التصور ثم محاولة تحقيقه في حركة تفاعلية مركبة، وهو كذلك ينتقل من الإدراك البسيط إلى الإدراك المركب معيا

وراء الفهم الأجود والأكثر أصالة للواقع وللذات مندمجة في هذا الواقع، وهو في هذا لا بد له من أن يتمتع بأقصى قدر ممكن من الحرية، الحرية العقلية والحرية الجسدية، ولا بد من أن يكون قادرا على التفكير المرن الأصيل النفاذ القادر على إصدار الأحكام الصحيحة والجديدة، وكذلك القيام بالتعميمات والتجريدات البصرية المبنية على فهم عميق وقدرة أكبر على استيعاب التفاصيل والجزئيات الصغيرة، ولا بد له كذلك من أن يكون قادرا على المزج بين المتغيرات وعلى إحداث تولدات واشتقاقات لونية وشكلية ودلالية جديدة. إنه يكون قادرا على ذلك من خلال إمكاناته الإبداعية التنظيمية للخطوط والألوان ولغير ذلك من القيم التشكيلية، وفي أنساق معرفية جمالية متميزة وهي ما نسميها «باللوحة الفنية».

ومن المهم - كما يقول مونرو T. Munro - أن نرى الفن وهو يرتقى في النمط الثقافي الكلي، وكذلك وظائفه في إطار كلي يشتمل على مكوناته الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والتكنولوجية والدينية والسيكولوجية، وهذا هو ما يمكن أن يوضح لنا الطريق لفهم الفن ومعرفة كيفية ارتقائه. ومركز ووظيفة الفنان والمعايير التي تستخدم للحكم على عمله، فكل العمليات الخاصة بالإبداع والتذوق يمكن أن تكون مكونات متكاملة في الثقافة الكلية، فهي مؤثرة ومثيرة» (٣٥).

إن النشاط الفني الإبداعي تجسيد لأفكار الفنان ودوافعه وتصورات وقيمه واتجاهاته وخبراته وتراثه وسمات شخصيته وتفضيلاته وأنماط إدراكه وتفسيراته، وهو يعبر عن آماله وطموحاته بمنزلة آمال وطموحات وتشوقات اجتماعية وإنسانية عامة، ودراسة هذا النشاط الإبداعي لا بد من أن ينعكس ويتربط عليها فهم أجود لهذا النشاط الإنساني، ويمكن أن ينبني على هذا الفهم محاولة لتعميم الفائدة أو الفوائد التي نجنيها إلى أطر أخرى مرتبطة بالإطار التربوي والإطار العلاجي والإطار الاجتماعي وغير ذلك من الأطر التي حاولنا بهذه الدراسة أن نتقدم خطوة نحو فهمها.

هوامش الفصل الأول

- (١) Bolton, N. The Psychology of Thinking, New York: Meredith Corporation, 1971, P. 181.
- (٢) Crutchfiel, R. The Creative Process, Conference on the Creative Process, Berkeley: Univ. of California, Institute of Personality Assessment and Research, 1961, ch. 6.

(٣) أنظر مثلاً :

Gardener, J.D. The Individual and Today's World, New York; A Mac Fordden-Bortell, 1966.

وأيضاً :

Poincare. H. Mathematical Creation, In: The Creative process, ed. by B. Ghiselin, New York: The new. American Library, 1952. PP. 33-42.

وأيضاً :

Ponamarev, L. in the Quest of the Quantum, Moscow; Mir Publishers, 1973.

(٤) د. مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٠، ص ٤٦.

(٥) Gogh, V.V. Letter to Anton Ridder Van Rappord, In: The Creative Process, ed. By B Chiselin, New York: The New. Amer. Libr. 1952, P. 293.

(٦) Matisse, H. Matisse on Art, ed. by J.D. Flam, Oxford: Phaidon, 1978, P. 148.

(٧) Gilot, F. 8 Loke, C., Life with Picasso, New York: Mc Graw-Hill, 1944, P.122.

(٨) د. محمود البسيوني، أسرار الفن التشكيلي، القاهرة: عالم الكتب، ١٩٨٠.

(٩) Encyclopaedia Britannica Vol.11, Chicago; Millian Ben Publisher, 1965, P. 36.

- (١٠) Newton, H.H. An Artist's Experience, London The Bodley Head, 1953.
- (١١) Encyclopedia Americana, Vol. 21, New York: American Corporation, 1962, P. 111.
- (١٢) Toney. A. Creative Painting and Drawing, New York: Dover, 1966, P. 19.
- (١٣) Daugherty, C. 6 Artists Paint Astill Life, (ed.) Westport conn; North Light publishers, 1977, P. 7.
- (١٤) Read, H. The Meaning of Art, London: Penguin Books, 1963, P. 37.
- (١٥) Zervos, G. Conversation with Picasso, In: The Creative process, ed. By, B. Chiselin, New York: The New. Amer. Libr. 1952, PP. 55-60.
- (١٦) Angelo. M. Michel Angelo, a Self Portrait, ed. by. Robert J. Clements, New Jersey: Prentice Hall Inc., 1963, P. 24.
- (١٧) Heim, A. Intelligence and Personality, London Penguin books, 1971, P. 37.
- (١٨) Casson, S. Artists at Work, London: George G. Harrap. and Co. Ltd., 1933, P. 96.
- (١٩) Dali, S. Diary of a Genius, London. Pan Books Limited, 1980, P. 114.
- (٢٠) د. محمود البسيوني، المرجع السابق، ص ١٥٥.
- (٢١) Ruskin, J. The Elements of Drawing, New York: Daner, 1971, P. 56.
- (٢٢) Schwarz, H. Colour for The Artist, London: Studio Uista, 1980, P. 82.
- (٢٣) Read, H.A. Conise History of Modern Painting, London: Hudson & Methuen, 1980, P. 180.
- (٢٤) Read, H., ibid, P. 248.
- (٢٥) هيجل، فن الرسم: ترجمة جورج طرايشي، بيروت: دار الطليعة. ١٩٨١، ص ٨٤.
- (٢٦) Leger, F. The Functions of Painting, London: Thames and Hudson, 1975, P. 119.

(٢٧) Gombrich, E.H. The Visual Image, Scientific American, 1972, 223, 82-96.

(٢٨) د. مصطفى صوفى، المرجع السابق ص ١٤٠.

(٢٩) Cranger, G.W. Psychology of Art, In: Psychology Survey No. 2 ed. by K. Connolly, London: George Allen, 1979, PP. 31-50.

(٣٠) Levi, J. Before Paris and After, In: The Creative Process, ed, by B. Ghiselin, New York: The New Amer, Libr., 1952, PP. 62-64.

(٣١) توماس مونرو، التطور في الفنون (ترجمة عبدالعزيز جلاويد وآخرون)، الجزء الثالث، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢، ص ٤٨١.

(٣٢) Colquhoun, N. Painting: A Creative Approach, New York: Dover Publication, Inc., 1969, P. 172.

(٣٣) Leger, F. op. cit, PP. 167-168.

(٣٤) Newton, E. The Meaning of Beauty, London: Penguin Books, 1962, P. 164.

(٣٥) Matisse, op. cit, PP. 39-40.

(٣٦) اهتم فولكلن باعتباره مؤرخا للفن بدراسة العصر الكلاسيكي وعصر الباروك، ووضح التطورات والتغيرات التي حدثت في الأسلوب الفني لصالح عصر الباروك ونجملها فيما يلي:-

أ - التطور من التأكيد على الخطوط إلى التأكيد على الألوان .

ب - التطور من التأكيد على السطح المستوي، إلى التأكيد على الأبعاد العميقة .

ج - التطور من التأكيد على الأشكال المغلقة، إلى التأكيد على الأشكال المفتوحة .

د - التطور من الكثرة أو التعدد إلى الوحدة والتكامل .

هـ - التطور من الوضوح التام للموضوع لدى الكلاسيكية، إلى الوضوح النسبي في عصر الباروك .

(٣٧) Wolfflin, H. Introduction to Principles of Art History, In: Essays in Stylistic Analysis, ed. by H. Bobb. New York: Harcourt Brace, 1972.

(٣٨) المنظور المعكوس يشير - كما يقول أرغيم - إلى عكس الاتجاه السائد بين المشاهد واللوحة بحيث يكون البعيد هو الكبير والقريب هو الصغير بعكس المنظور التقليدي الذي يقود المشاهد إلى الفراغ البصري في أعلى اللوحة، بحيث يكون القريب هو الكبير والبعيد هو الصغير. ويعتقد أرغيم أن المنظور المعكوس يتناسب أكثر مع التيارات العامة في الفن المعاصر، انظر من أجل مزيد من التفاصيل:

Arnhim, R. Inverted Perspective in Art: Display and Expression. Leonardo, 1972, 5, PP. 125-135.

(٣٩) Granger, op. cit, PP. 36-37.

(٤٠) Gibson, J.J. The Information Available in Pictures, Leonardo, 1971, 4, PP. 27-35.

(٤١) Berlyne, D.F. Conflict Arousal and Curiosity, New York: Mac Graw-Hill, 1960.

(٤٢) أنظر مثلاً :

Berlyne, D.F. Aesthetics and Psychobiology, New York? Meredith Corporation, 1971.

د. مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، القاهرة/ دار المعارف، ١٩٧٠.

د. مصري عبدالحميد حنورة : الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩.

د. مصري عبدالحميد حنورة : الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرحية: القاهرة: دار المعارف: ١٩٨٠.

(٤٣) لمزيد من التفاصيل عن دراسة الدكتور محمد عماد الدين اسماعيل انظر:-

Ismail. M.E. Analysing The Artistic Aptitude of the Visual Artist, M.A. Thesis, univ. of Kentucky, 1951.

وأيضاً : د. مصطفى سويف، المرجع السابق، ملحق رقم (٢).

(٤٤) د. عبدالسلام عبدالغفار، التفوق العقلي والابتكار، القاهرة، دار النهضة العربية، ١٩٧٧، ٣١٩ - ٣٣٣.

(٤٥) المرجع السابق، ٣٣٥ - ٣٥٥.

(٤٦) د. سيد صبحي، دراسات وبحوث في الابتكار، القاهرة، عالم الكتب، ١٩٧٦، ٧٦-٨٧.

(٤٧) المرجع السابق، ١٨٣-١٨٧.

(٤٨) منير حسين جمال خليل: دراسة مقارنة السمات الشخصية لدى الفنانين المبدعين في مجال الفن التشكيلي رسالة ماجستير مقلعة إلى كلية التربية جامعة عين شمس، ١٩٧٩.

(٤٩) Davinci, L. The Notebook of Leonardo Davinci, ed. by I. Richter Oxford: Oxford University Press, 1980, PP. 144-99.

(٥٠) حسن محمد حسن : الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر، القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٧٤، ص ٢٠٠.

(٥١) Myers, B. 50 Great Artists, New York: Bantou Book, Leger, op. cit. 1967 Read, op. cit.

(٥٢) Granger, op. cit, P. 32.

(٥٣) Feibleman, J.K. Abehaviorist Theory of Art, British Journal of Aesthetics, 1963, 1, 3-14.

(٥٤) Arnheim, R. Art and Visual Perception, A Psychology of the Creative Eye, Berkeley, Univ. of California Press 1954.

وأيضاً أنظر :-

Richardson, A. Mental Imagery, London: Rautledge & Kegan Paul 1969.

Sen Gupta S.C. Towards A Theory of Imagination, London: Oxford Univ-Press, 1959.

(٥٥) Osborne, R. Lights & Pigments. Colour Principles for Artists, London: John Murray 1980.

(٥٦) Gogh, 1952, P. 55.

(٥٧) Zervos, op. cit, 55 - 60.

(٥٨) Lawrence. D.H. Making Pictures, In: The Creative Process, ed, by B, Ghiseliss, 1952, PP. 68 - 73.

(٥٩) انظر دراسة د. مصطفى سوييف عن الإبداع في الشعر، ودراسة د.

مصري حنورة عن الإبداع في الرواية والمسرحية والتي سبق الإشارة إليها.

- (٦٠) Toney, op. cit. P. 19
- (٦١) Gasset, O.Y. Velazquez, Goya and the Dehumanization of Art, Translated into English by Alexis Braun, London: Studio Vista, 1972, P. 2.
- (٦٢) Colquhaun, op. cit., P. 172.
- (٦٣) Gibson, J.J. Pickford and the Failure of Experimental Aesthetics, Leonardo, 1975, 8, PP. 319 - 321.
- (٦٤) Read, A Concise History of Modern Painting, P. 209.
- (٦٥) Arnheim, R. Picasso's Guernica, The Genesis of a Painting, London: Faber & Faber, 1962, P. 131.



هوامش الفصل الثاني

- (١) Waelder, R. Psychoanalytic Avenues to Art: In: Psychology and Visual Arts, ed. by J. Hogg, London: Penguin, 1969.
- (٢) Frued, S. Creative Writers and Day Dreaming, In: Creativity, ed. by P.E. Vernon, London, Penguin Books, 1973., 126-136.

وانظر أيضا :-

- Frued, S. A general introduction to Psychoanalysis, New York: Pocket Books, 1975.
- (٣) Frued, S. Leonardo, Translated by Alan Tyson, London: Penguin Books, 1963.

وانظر أيضا :-

- أ - د. مصطفى سويف. الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص ٧٣.
- ب - أرنولد هاووزر. فلسفة تاريخ الفن (ترجمة رمزي عبده جرجس)، القاهرة: الهيئة العامة للكتب والأجهزة العلمية، ١٩٦٨، ص ١٠١.
- (٤) سيجوند فرويد. تفسير الأحلام، (ترجمة د. مصطفى صفوان)، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨١، ص ٣٤٧.
- (٥) Frued, S. Leonardo, P. 179.
- (٦) Frued, S. ibid, P. 184.
- (٧) Frued, S. ibid, P. 149
- (٨) Frued, S. ibid, P. 117

(٩) انظر المقدمة النقدية التي كتبها فاريل B. Farrell لكتاب فرويد عن ليوناردو بالإنجليزية، وانظر أيضا ترجمة الدكتور أحمد عكاشة لهذا الكتاب التي صدرت عن دار المعارف بمصر، سنة ١٩٧٠، وكذلك ما كتبه الدكتور مصطفى سويف عنها في كتابه عن الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص ٧٧ - ٨١.

(١٠) د. مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص ٨٠.

(١١) Jung, C.G. Psychological Types, London: Kegan Paul, 1933.

(١٢) كذلك يشير مفهوم النماذج البدائية أو الأنماط الأولية إلى الأفكار البدائية أو الميل إلى تنظيم الخبرة في أنماط ذات أشكال بداية. انظر:

Ryercraft, C. A critical Dictionary of Psychoanalysis, London: Penguin Books, 1968.

(١٣) د. مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ص ٢٠، ص ٢٠١.

(١٤) مواضيع متفرقة من القسم الأول من كتاب يونج وتلاميذه، «الإنسان ورموزه»، ترجمة سمير علي، منشورات وزارة الثقافة العراقية، سلسلة الكتب المترجمة، بغداد، ١٩٨٤.

(١٥) Tung, C.G. Psychology and Literature, In: The Creative Process, ed. by B. Chiselin New York: The New American Library, 1952, P. 209.

(١٦) Ehrenzweig, A.A. New Psychoanalytical Approach to Aesthetics, In: Psychology and The Visual Arts, ed. by: J. Hogg London; Penguin Books, 1969.

(١٧) ليس هذا بأمر غريب على هيربرت ريد الذي نظر إلى إبداع بيكاسو للجبريكا أو غيرها من الأعمال الفنية التي كان يستخدم فيها أشكالاً حيوانية كالثور أو الحصان على أنها عملية تكوّن نشط للاشعور الجمعي والنماذج البدائية، وبدون ذلك ما كان يمكن لبيكاسو - في رأي ريد - أن يقوم بهذه الإبداعات، وهو أكثر من استخدام مفاهيم يونج المعروفة وكان شديد التأثير بها في تحليلاته وتفسيراته، انظر:-

Read, H. A concise History of Modern Painting, London: Hudson & Methuen, 1980.

(١٨) Hogg, J. (ed) Some Psychological Theories and Visual Arts, London: Penguin, 1969.

(١٩) Hogg, J., ibid, P. 68

- (٢٠) أرنولد هاوزر، فلسفة تاريخ الفن، ص ٥٨ - ٦٨.
- (٢١) Jung, C.C., Psychology and Literature, In: The Creative Process, ed. by B. Chiselin, 1952.
- (٢٢) Arnheim, R. Picasso's Guernica, the Genesis of a Painting, PP. 6 - 7.
- (٢٣) د. رمزية الغريب، التعلم، دراسة نفسية، تفسيرية توجيهية، القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٧٨.
- (٢٤) Arnheim, R. Gestalt and Art, In: Psychology and The Visual Arts, ed. by J. Hogg, London: Penguin, 1969, P. 257.
- (٢٥) صاحب هذا الرأي هو هيربرت ريد في كتابه الذي سبق ذكره:
A Concise History of Modern Painting, London: Hudson & Methuen, 1980.
- (٢٦) Koffka, K. Principles of Gestalt Psychology, New York: Harcaurt Brace & Co., 1935.
- (٢٧) مايكل فرتيممر، نظرية الجشطالت، في كتاب: نظريات التعلم، دراسة مقارنة، إشراف جورج غازدا، ترجمة علي حسين حجاج، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، (سلسلة عالم المعرفة)، ١٩٨٣ ع
- (٢٨) د. رمزية الغريب، المرجع السابق، ص ٢٨٢.
- (٢٩) Hogg, J. Psychology and Visual Arts, PP. 78-81.
- (٣٠) Arnheim, R. Gestalt and Art, P. 258.
- (٣١) Wertheimer, M. Productive Thinking, New York: Harper & Brothers publishere, 1959.
- (٣٢) Arnheim, R. Art and Visual Perception, Berkeley, Univ. of California Press, 1954.
- (٣٣) مايكل فرتيممر، المرجع السابق، ص ٢٤٦.
- (٣٤) Arnheim, R. The Gestalt Theory of Expression, In: Psychology and Visual Arts, ed. by J. Hogg, 1969.
- (٣٥) Mckeller, P. Experience and Behaviour, London: Penguin Books, 1971, P. 136
- (٣٦) Arnheim, R. Picasso's Guernica, The Genesis of a Painting, London: Faber & Faber, 1962, P. 8.
- (٣٧) ibid, P. 99.

(٣٨) ibid, P. 10.

(٣٩) اعتمدنا إلى حد كبير في كتابتنا لهذا القسم من الدراسة على كتاب أرنيهم السالف الذكر عن لوحة الجيرنيكا لبيكاسو.

(٤٠) وقد ذكر بيكاسو أن «الثور ليس هو الفاشية ولكنه الوحشية والظلمة أيا كان

نوعهما، والحصان يمثل الشعب. إن لوحة الجيرنيكا هي لوحة رمزية مجازية،

وهذا هو السبب في أنني استخدمت الثور والحصان وغيرهما من أجل التعبير

المحدد وحل المشكلة من خلال الرمزية»، انظر: Arnheim, ibid, p.138.

(٤١) Zervos, C. Conversation with Picasso, In: The Creative Process, ed, by B. Cliselin, 1952. PP. 55-60.

(٤٢) op. cit., P. 124.

(٤٣) Arnheim, op.cit, P. 118-128.

(٤٤) Arnheim, op.cit., P. 130-135.

(٤٥) Ferrier, J.L. Elements for "Guernica", In: Homage to Pablo Picasso, ed. by G. Disan Lazzaro, London: Ebeling Publishing, 1976.

(٤٦) Arnheim, R. Picasso's Guernica, P. 25.

(٤٧) Stein, M. Stimulating Creativity, Vol. 1, New York, Academic Press, 1974, PP. 96-97.

(٤٨) د. عبدالحليم محمود السيد، الإبداع والشخصية، دراسة سيكولوجية،

القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٧، ص ١٨٥ - ١٨٦. وانظر أيضا العديد من

كتابات جيلفورد في هذا الموضوع.

(٤٩) د. عبدالستار إبراهيم، الإبداع، الكويت: وكالة المطبوعات، ١٩٧٨،

ص ٢٤.

(٥٠) د. مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة،

القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٠، ص ٣٢٣.

(٥١) Cofer, C.N. & Appley, M.H., Motivation; Theory and Research, New Delhi: Wiley Eastern Limited, 1964, PP. 658-659.

(٥٢) ibid, P. 666.

(٥٣) ibid, P. 667 - 668.

(٥٤) Roger, C. Towards a Theory of Creativity, in: Creativity, ed.

by P.E. Vernon.

- (٥٥) Rogers, ibid
(٥٦) Cofer & Appley, op. cit, PP. 668-670.
(٥٧) Maslow, A.H! TheCreative Attitude, TheStructurist, 1963,
No. 3, 4-10.

(٥٨) د. عبدالسلام عبدالغفار، التفوق العقلي والابتكار، القاهرة، دار النهضة العربية، ١٩٧٧، ص ١٥٢.

- (٥٩) Maddi, S.R. Motivational Aspects of Creativity, J. of Personality, 1965, Vol 33, 3, 330-340.
(٦٠) Mc heller, P. Originality in Human Thinking, British Journal of Aesthetics, 1963, 2, 129-147!
(٦١) Mc Guigan, F. Cognitive Psychophysiology, New Jersey Prentice-hall, 1978, P. 38.
(٦٢) ibid, P. 61.
(٦٣) Beck, R.C. Motivation. Theoris and Principles, New-Jersey; Prentice-Hall, 1978, P. 252.
(٦٤) Bolton, N. The Psychology of Thinking, London: Methuen & Co. Ltd., 1976, P. 186.
(٦٥) Whitfield, R.R. Creativity in Industry, London: Penguin Books, 1978, P.8.
(٦٦) Cropley, A.J. S-R Psychology and Cognitive Psychology, in: Creativity, ed. by PIE! Vernon, London: Penguin, 1973, 116-125.

ولهذه المقالة وغيرها من مقالات هذا الكتاب ترجمة جيدة قام بها «عبدالكريم ناصيف» ونشرتها وزارة الثقافة والإرشاد القومي بدمشق بعنوان، الإبداع، نصوص مختارة، وصدرت عام ١٩٨١ لكن لم يتيسر لنا الإطلاع عليها إلا بعد انتهائنا من هذه الدراسة.

- (٦٧) Whitfield, op.cit, P.8.
(٦٨) Bolton, op.cit, P.194.
(٦٩) Cropley, op.cit, P.132.
(٧٠) ibid, P.119.
(٧١) Bolton, op.cit, PP. 190-96.
(٧٢) Cropley, op.cit, P.120.

- (٧٣) Stein, M. Stimulating Creativity, Vol. 2, New York: Academic Press, 1975, 223-224.
- (٧٤) ibid, P. 27.
- (٧٥) ibid, P. 199.
- (٧٦) Stein, 1974, PP. 19-39.
- (٧٧) Gogh. V.V. The Letters of Van Gogh, ed. by M. Roskill, London: Fontana, 1974, P. 202.
- (٧٨) ibid, P. 215.
- (٧٩) Gogh. V.V. Letter to Anton Ridder Van Rappard, in: The Creative Process, ed, by B. Ghiselin, 1952, P. 55.
- (٨٠) Gogh. op.cit, P. 167.
- (٨١) Gogh. op. cit. P. 241
- (٨٢) Gogh. op. cit., P. 227
- (٨٣) Gogh. op. cit., P. 236.
- (٨٤) Gogh. op. cit. P. 287
- (٨٥) Matisse, H. Matisse on Art. ed. by J.D. Flam, Oxford: phaidon, 1978, P. 38.
- (٨٦) ibid, P. 148.
- (٨٧) ibid, P. 36.
- (٨٨) ibid, P. 35.
- (٨٩) ibid, P. 38.
- (٩٠) ibid, P. 33.
- (٩١) ibid, P. 37.

(٩٢) اعتمدنا في كتابة تصور بول كلي لعملية الإبداع على كتابه الصغير "On

Modern art" الذي صدر عن دار فابر وفابر Faber & Faber بلندن

وكتب مقدمته هيربرت ريد (وهو بلون تاريخ نشر).

(٩٣) يقصد بول كلي بخاصية الوزن أو التحميل أو التركيز باللون الأسود مثلاً في

ناحية معينة من اللوحة قد يجعلها غميلي في اتجاه التركيز بسبب ثقل اللون،

لكن المعنى الأقرب إلى التفسير الفني هنا هو حساسية العين للملمس

الكثيف أو الخفيف وفقاً لكثافة تركيز الأبيض أو الأسود هي أمر هام خلال

عمليات التكوين الفني.

(٩٤) Read, H. A Concise History of Modern Painting, P. 166.

(٩٥) البابواوس هي مدرسة التصميم التي قام بتأسيسها الفنان ولتر جروبيوس في ألمانيا سنة ١٩١٩ . وقد جمعت بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية، وعمل فيها بول كلي وكذلك كاندنسكي، وأغلقها هتلر سنة ١٩٣٣م لكن تأثيرها استمر واضحا بعد ذلك.

(٩٦) Read, H. op. cit., P. 171.

(٩٧) Read, H. op. cit., PP. 171-172.

(٩٨) كما هي الحال لدى الفنان موندرين ومصوري التجريدية الهندسية مثلا.

(٩٩) Read, H. op. cit., P. 190.

(١٠٠) رمسيس بونان، الفن الحديث، القرن العشرين، في: محيط الفنون (الفنون التشكيلية) اشرف د. حسين فوزي وآخرون، القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٠، ص ٤٢٧ - ٤٢٨.

(١٠١) مجلة فنون عربية التي تصدر في لندن باشراف جبرا إبراهيم جبرا ويلند الحيدري، مقال بعنوان «كاندنسكي بقلمه» ترجمة عدنان المبارك، العدد الثاني سنة ١٩٨١م، (٩٨ - ١٠١).

(١٠٢) Lazzaro, S. Dynamic Nostalgia, in: Homage to Pablo Picasso, London: Ebling Publishing, 1976, P. 133.

(١٠٣) Picon, G. The Grand Palais 1967, In: Homage to Pablo Picasso, ed. by. Sa Lazzaro, London: Ebling, 1976, P. 119.

(١٠٤) Sabartes, J. Picasso, An Intimate portrait, Translated by A. Flores, London: W.H. Allan, 1949, P. 46.

(١٠٥) Picon, G, op.cit, P. 120.

(١٠٦) Zervos, C. Conversation with Picasso, in: The Creative Process, ed, ed. by B. Ghiselin, New York: the New Amer. Libr., 1952, 55-60.

(١٠٧) Zervos. op. cit., P. 58.

(١٠٨) Gilot, F.S. Loke, C. Life with Picasso, New York: Mc Graw-Hill, 1964, P. 122.

(١٠٩) Zervos, op.cit, P. 58.

(١١٠) Zervos, op.cit, P. 58.

(١١١) Zervos, op.cit, P.59.

(١١٢) Zervos, op.cit, PP. 55-60.

(١١٣) انطوني توني هو مصور أمريكي تجريدي تعبيرى معاصر وهو معلم للرسم والتصوير في المدرسة الجديدة بنيويورك وله عدة مؤلفات في هذا المجال أهمها:

ويقدم فيه تصوراً لعملية الإبداع يقترب كثيراً من تصورات بعض علماء النفس المعاصرين مثل وايثيلد وشتاين وغيرهما، وقد اعتمدنا على هذا الكتاب خاصة في الفصلين الأول والثاني في كتابنا بالتصور الخاص بهذا الفنان في الدراسة الحالية .



هوامش الفصل الثالث

- (١) Thomson, R. The Psychology of Thinking, London: English Language Book Society, 1971, P. 93.
- (٢) English, H.B. and English, A.C. A Comprehensive Dictionary of Psychological and Psychoanalytical Terms, New York: Longman, 1958, P. 344.
- (٣) Mc Guigan, F. Cognitive Psychophysiology, New Jersey: Prentice-Hall, Inc. 1976 P. 70.
- (٤) Eysenck, H.J. Psychology of Politics, London: Routledge & Kegan Paul, 1968, ch. 1.
- (٥) Mc Guigan, op.cit, P. 46.
- (٦) Berlyne, D.F. Conflict Arousal and Curiosity, New York: Mc Graw-Hill, 1960, P.64.
- (٧) د. مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص ١٦٣.
- (٨) د. مصطفى سويف، دراسات نفسية في الفن، القاهرة: مطبوعات القاهرة، ١٩٨٣، ص ١٠٨ - ١٠٩.
- (٩) Dali, S. Diary of Agenesis, London: Pan Books Limited, 1980, PP. 19 - 20.
- (١٠) Gogh, V.V. Letters of Van Gogh, ed. by M. Reskill London: Fontana, 1974, P. 295.
- (١١) Gogh, ibid, P. 182.
- (١٢) Matisse, H. Matisse on Art, ed. by J.D. Flam, Oxford: Phaidon, 1978, P. 81.
- (١٣) جان برتلمين، بحث في علم الجمال (ترجمة أنور عبدالعزيز)، القاهرة: دار نهضة مصر، ١٩٧٠، ص ٢٠٧.
- (١٤) Rogers, C. Towards A Theory of Creativity, in: Creativity, ed. by P.E. Vernon London: penguin, 1973, PP. 137 - 152.
- (١٥) Zervas, C. Conversation with Picasso, In: The Creative

Process ed. by, B Ghiselin, New York: The New Amer, Llibr, 1952, P. 59.

(١٦) من خلال زينب عبدالعزيز، أوجيني ديلاكروا، القاهرة: دار المعارف، ١٩٧١، ص ١٤٣.

(١٧) Gogh; op.cit. P. 188.

(١٨) Gogh, op.cit, P. 279.

(١٩) Thomson, op.cit, P. 157.

(٢٠) Berlyne, op.cit, P. 270.

(٢١) Maddi S. Motivational Aspects of Creativity, Journal of Personality, 1965, 3, 320-347.

(٢٢) Zervos, op.cit, P. 59.

(٢٣) د. مصطفى سويف، دراسات نفسية في الفن، ص ١٠٦.

(٢٤) Matisse, op.cit, P. 36.

(٢٥) Gogh, op.cit, P.

(٢٦) Read, H.A Concise History of Modern Painting, London: Hudson & Methuen, 1980, P.12.

(٢٧) Newton, E. The Meaning of Beauty, London: Penguin, 1962, P. 13.

(٢٨) Arnheim, R. Gestalt and Art, in: Psychology and Visual Arts, ed. by J. Hogg, London: Penguin, 1969.

(٢٩) Gogh, op.cit, P. 29.

(٣٠) د. مصطفى سويف، دراسات نفسية في الفن، ص ١١٨.

(٣١) Ghiselin, B. The Creative Process (Introduction), New York: the New. Amer. Libr, 1952, P. 20.

(٣٢) Matisse, op.cit, P. 148.

(٣٣) Matisse, op.cit, P.140.

(٣٤) Matisse, op.cit, P.115.

(٣٥) Gogh, op.cit, P.156.

(٣٦) Newton, E. Art as Communication, British Journal of Aesthetics, 1961, 2, 71-85.

(٣٧) د. مصطفى سويف، دراسات نفسية في الفن، ص ١٠٠ - ١٠١.

(٣٨) Davinci, L., The Notebook of Leonardo Davinci, ed. by. I-Richter, Oxford: Oxford University Press, 1980, P.5.

- (٣٩) Toney, A. Creative Painting and Drawing, New york: Daver, 1966, P. 5.
- (٤٠) Sabartes, J. Picasso, A; Intimate Portrait, Translated by A. Flores, London: W.H. Allan, 1949, P. 48.
- (٤١) Zevas, op.cit.
- (٤٢) د. مصطفى سويف، دراسات نفسية في الفن، ص ١٢٣.
- (٤٣) Matisse, op.cit P. 39.
- (٤٤) د. محمود البسيوني، الفن في القرن العشرين، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٣، ص ١٧١ - ١٧٢.
- (٤٥) Gogh, op.cit.
- (٤٦) Matisse, op.cit. P.66.
- (٤٧) Angelo. M. Michel Angelo, a Self Portrait, ed. by Robert S. Clements. New: Jersey: Prentice-Hall Inc., 1963, P. 24.
- (٤٨) د. مصطفى سويف، دراسات نفسية في الفن، ص ١٠١ - ١٠٢.
- (٤٩) د. مصطفى سويف، المرجع السابق، ص ١١٨.
- (٥٠) Koffka, K. Principles of Gestalt Psychology, New York: Harcaurt Broce & Co., 1935, P. 151, P. 334.
- (٥١) Richardson, A. Mental Imaginery, London: Raut Ledge & Kegan Paul, 1969. P. 123.
- (٥٢) Arnheim, R. Art and Visual Perception, Berkeley: Univ. of California Press, 1954, P.114.
- (٥٣) Gogh, op.cit, P. 242.
- (٥٤) جان برتليمي، بحث في علم الجمال، ص ٢٥٠.
- (٥٥) Gerard, R.W. The Biological Basis of Imagination, in: The Creative Process, ed. by B. Gbiselin, P. 226.
- (٥٦) Sev Gupta, Towards a Theory of the Imagination, London: Oxford University Press, 1959, P. 242.
- (٥٧) د. مصطفى سويف، دراسات نفسية في الفن، ص ١١٩.
- (٥٨) Angelo, op.cit, P.17.
- (٥٩) Mc Guigan, op.cit, P.60.
- (٦٠) Knowlson, T.S. Originality, Philordelphia: Lippincott,

1918, P. 128.

- (٦١) Richardson, op.cit., P.119.
- (٦٢) Read, H. A Concise History of Modern Painting, P. 17.
- (٦٣) Gogh, op.cit, P. 167'.
- (٦٤) Gogh. op.cit, P.187.
- (٦٥) Gogh. op.cit, P. 202.

(٦٦) فريد جبرائيل نجار، قاموس التربية وعلم النفس التربوي، بيروت، منشورات الجامعة الأمريكية، ١٩٦٠.

- (٦٧) Arnheim, R. Art and Visual Perception, P. 11.
- (٦٨) Matisse, op.cit, P. 149.
- (٦٩) Matisse, op.cit, P. 102.
- (٧٠) Sabartes, op.cit, P. 208.

(٧١) برتليمي، بحث في علم الجمال، ص ١٧٤.

- (٧٢) Arnheim, op.cit, P. 95.
- (٧٣) Read, op.cit, P. 179.
- (٧٤) Read, op.cit, P. 180.
- (٧٥) Read, H. The Meaning of Art, London: Penguin, 1963, P. 46.
- (٧٦) Gogh, op. cit P. 46.
- (٧٧) Gogh. op.cit, P. 158.

(٧٨) د. مصطفى سويف، دراسات نفسية في الفن، ص ١٠٢ - ١٠٣.

- (٧٩) Zervos, op.cit, PP. 55 - 60.
- (٨٠) Matisse, op.cit, P. 116.
- (٨١) Hiler, Hi The Painter's Pocket Book of Methods and Materials, London: Faber and Faber; 1977, P. 227.
- (٨٢) Mc Kenzie, A.E. Light, Cambridge: University Press, 1955, P. 122.
- (٨٣) Schwarz. H. Colour for the Artist, London: Studio Vista, 1980, PP. 13 - 15.
- (٨٤) Lowenfield, V. and Lambert B. Creative and Mental Growth, New York: The Mac Millan Company, 1968, PP. 272-273.
- (٨٥) ibid, PP. 273 - 274.

- (٨٦) Matisse, op.cit, P. 99.
 (٨٧) Schwarz, op.cit, P. 8.
 (٨٨) Gogh, op. cit, P. 212.
 (٨٩) Ruskin, J. The Elements of Drawing, New York: Dover, 1971, P. 161.
 (٩٠) Lawenfield, op.cit, P. 376.
 (٩١) Matisse, op.cit, P.36.

(٩٢) جيروم ستولينز، النقد الفني (ترجمة د. فؤاد زكريا) القاهرة: مطبعة جامعة

عين شمس، ١٩٧٤، ص ١٩٨.

(٩٣) جان برتليمي، بحث في علم الجمال، ص ٢٣١.

- (٩٤) Klee, P. On Modern Art, London: Faber & Faber, P. 45.
 (٩٥) Arnheim R., Art and Visual Perception, P. 353.
 (٩٦) Read, H. The Meaning of Beauty, P. 50.
 (٩٧) Ruskin, op.cit, PP. 164 - 200.
 (٩٨) Arnheim, op.cit, P. 378.
 (٩٩) Berlyne, Conflict Arousal and Curiosity, PP. 280 - 281.
 (١٠٠) Thomson, The Psychology of Thinking, P. 19.
 (١٠١) Gogh, op.cit, P. 187.
 (١٠٢) Gogh, op.cit, P.179.
 (١٠٣) Gogh, op. cit, P. 122.
 (١٠٤) Coleridge, S.T. Prefatory Note to Kubla-Khan, in: The Creative Process, ed. by B. Ghiselin, PP. 84 - 58.
 (١٠٥) جيروم ستولينز، النقد الفني، ص ١٣٨ - ١٣٩.
 (١٠٦) د. مصطفى سويف، دراسات نفسية في الفن، ص ١٢٢.
 (١٠٧) Dali, S. Diary of a Genius, London: Pan Books Limited, 1980, P. 63.
 (١٠٨) Ghiselin, B., The Creative Process, P. 28.
 (١٠٩) Gogh, op.cit, P. 15.
 (١١٠) Gogh, op.cit, P. 152.

(١١١) جان برتليمي، بحث في علم الجمال، ص ٢٠٢.

- (١١٢) Angelo, op.cit, P. 16.
 (١١٣) Ghiselin, op.cit, P. 29.
 (١١٤) Matisse, op.cit, P. 74.

- (١١٥) د. مصطفى سريفي، دراسات نفسية في الفن، ص ١٠٤ - ١٠٥ .
- (١١٦) Sessions, R. The Composer and His Message, In: The Creative Process, ed. by. B. Ghiselin, PP. 49 - 57.
- (١١٧) Matisse, op.cit, P. 36.
- (١١٨) Read, H. A Concise History of Modern Painting, P. 36.
- (١١٩) Berlyne, Aesthetics and Psychobiology, New York: Meredith Corporation 1971, P. 173.
- (١٢٠) Matisse, op.cit, P. 81.
- (١٢١) Lowenfield, op.cit, P.4.
- (١٢٢) Read, H. The Meaning of Beauty, P. 196.
- (١٢٣) Koffka, op. cit, PP. 654-664.
- (١٢٤) Gogh, op. cit, P. 155.



هوامش الفصل السادس

- (١) د. مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة القاهرة: دار المعارف: ١٩٧٠، ص ٢٩١.
- (٢) المرجع السابق، ص ٢٩٠.
- (٣) شاكِر عبد الحميد سليمان : العملية الإبداعية في القصة القصيرة رسالة ماجستير (غير منشورة) مقدمة إلى قسم علم النفس بجامعة القاهرة، سنة ١٩٨٠.
- (٤) Mc Guban, F. Cognitive Psychophysiology, New Jersey: Prentice-Hall, Inc, 1976.
- (٥) Gibson, J.J. The Information Available in Pictures, Leonardo, 1971, 4, PP. 27-35.
- (٦) Bronowski, J. The Creative Process, in: Creativity, ed, by J., Roslanski, Amsterdam: North Holland, 1970.
- (٧) Read, H-A Concise History of Modern Painting, London: Methuless & Hudson, 1980, P. 172, P. 17.
- (٨) د. مصطفى سويف، المرجع السابق، ص ١٢٢ - ١٥٤.
- (٩) د. عبدالسلام عبدالغفار، التفوق العقلي والابتكار، القاهرة، النهضة العربية، ١٩٧٧، ص ٣٥٤.
- (١٠) د. سيد صبحي، دراسات وبحوث في الابتكار، القاهرة؛ عالم الكتب، ١٩٧٦، ص ٨٣.
- (١١) د. مصري عبد الحميد حنورة، الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩، ص ٢٣٩.
- (١٢) د. عبد الحليم محمود السيد، الأسرة وإبداع الأبناء، القاهرة دار المعارف، ١٩٨٠، مواضع متفرقة.
- (١٣) د. مصطفى سويف، المرجع السابق، ٢٨٩ - ٢٩١، ٣٥٣.
- (١٤) روجيه جارودي، واقعية بلا ضفاف (ترجمة حليم طوسون)، القاهرة دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٨م، ٣٣ - ٣٤.

(١٥) Read, op.cit, P. 16.

(١٦) محمود صبري: الفن والإنسان، دراسة في شكل جديد من الفن واقعية الكم، بغداد، مؤسسة رمزي للطباعة، ١٩٨٠، ٣٦ - ٣٧.

(١٧) يقدم محمود صبري تحليلاً عميقاً وجيداً إلى حد كبير لتقدم النشاط الفني للإنسان عبر التاريخ وعند فن كهوف (التاميرا) حتى ما سماه فن المرحلة التكنونوية الحديثة، ويقوم هذا التحليل على أساس مادي جدلي يؤكد على أهمية التفاعل بين الإنسان والطبيعة من خلال العمل والانعكاس وتطور الصور الذهنية والمفاهيم الشكلية ومحاولة تحقيقها في الطبيعة. وقد قسم المراحل الأساسية مرحلة التحول «سيزان والتكعيبية والتجريدية» ثم فن المرحلة التكنونوية (واقعية الكم والعلم).

(١٨) محمود صبري، المرجع السابق، مواضع متفرقة.

(١٩) Read, op.cit, P. 108.

(٢٠) Leger, F. The Functions of Painting, London: Thomas and Hudson, 1973, P. 82.

(٢١) محمود صبري، المرجع السابق، ٤٤ - ٤٥.

(٢٢) Gasset, O.Y. Velosquez, Goya and the Dehumanization of Art, London: Studio Vista, 1972, PP. 24-25.

(٢٣) روجيه جارودي، المرجع السابق، ص ٣٥.

(٢٤) روجيه جارودي، المرجع السابق، ص ٢٠ - ٢١.

(٢٥) Read, op.cit, P. 210.

(٢٦) أ. رتشاردز، مبادئ النقد الأدبي (ترجمة د. مصطفى بدوي)، القاهرة:

(المؤسسة المصرية للتأليف والطباعة والترجمة والنشر) ١٩٦٣، ص ٢٠٣ -

٢٠٤.

(٢٧) روجيه جارودي، المرجع السابق، ص ٤٧ - ٤٨.

(٢٨) د. ثروت عكاشة: حرية الفنان، مجلة عالم الفكر بالكويت، يناير ١٩٧٤،

المجلد الرابع، العدد الرابع.

(٢٩) أرنست فيشر، ضرورة الفن، (ترجمة أسعد حليم)، القاهرة: الهيئة

المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١، ص ١٦٤.

(٣٠) هريوت ريد، الفن اليوم (ترجمة محمد فتحي، جرجس عبده) القاهرة، دار المعارف، ١٩٨١، ص ١١.

- (٣١) Arnheim, R. Art and Visual Perception a Psychology of the Creative eye, Berkeley: Univ. of California Press, 1965, P. 65.
- (٣٢) Honich, D. Contemporary Art in the Federal Republic of Germany, Stuttgart: Institute of Foreign Cultural Relations, 1980, PP. 3-4.
- (٣٣) Toney, A. Creative painting and Drawing, New York: Dover, 1966, PP. 5-7.
- (٣٤) Read, op.cit, P. 148.
- (٣٥) Munre, T. The Psychology of Art: Past, Present, Future, in: Psychology and Visual Arts, ed. by. J. Hogg, London: Penguin Books, 1969, P. 12.



محتوى الكتاب

٥	مقدمة
٩	تقديم
١١	الفصل الأول : علم النفس وفن التصوير
٣١	الفصل الثاني : النظريات المفسرة
١١٩	الفصل الثالث : العمليات الإبداعية
١٦٣	الفصل الرابع : المنهج
	الفصل الخامس :
١٧٠	١ - العوامل
١٧٧	٢ - محاور المجال
٢٢٥	الفصل السادس : العملية الإبداعية في فن التصوير
٢٤٧	الخاتمة
٢٤٩	الهوامش

المؤلف في سطور

العربية في علم النفس والنقد الأدبي والنقد التشكيلي.

- له دراسة غير منشورة بعنوان «العملية الإبداعية في القصة القصيرة» دراسة سيكولوجية تطبيقية.

- يعمل الآن مدرسا بقسم علم النفس بكلية الآداب جامعة القاهرة.

- من مواليد محافظة اسيوط بجمهورية مصر العربية عام ١٩٥٢.

- دكتوراه في سيكولوجية الإبداع الفني من كلية الآداب جامعة القاهرة قسم علم النفس عام ١٩٨٤.

- عمل في الفترة من ١٩٧٨ إلى ١٩٨٣ عضوا باللجنة العلمية لجهاز قياس الرأي العام بالمركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية بجمهورية مصر العربية.

- صدر له كتاب بعنوان «السهم والشهاب» وهو دراسات نقدية عن القصة والرواية العربية.

- له تحت الطبع بدار الشؤون الثقافية العامة بالجمهورية العراقية كتاب مترجم بعنوان «بدايات علم النفس الحديث» من تأليف و. م. أونيل.

- له العديد من الدراسات والمقالات المنشورة بالصحف والمجلات



مفاهيم نقدية

تأليف : رينه ويليك

ترجمة : د. محمد عصفور

صدر عن هذه السلسلة

- ١ - الحضارة تأليف : د/ حسين مؤنس
- ٢ - اتجاهات الشعر العربي المعاصر تأليف : د/ إحسان عباس
- ٣ - التفكير العلمي تأليف : د/ فؤاد زكريا
- ٤ - الولايات المتحدة والمشرق العربي تأليف : د/ أحمد عبد الرحيم مصطفى
- ٥ - العلم ومشكلات الإنسان المعاصر تأليف : زهير الكرمي
- ٦ - الشباب العربي والمشكلات التي يواجهها تأليف د/ عزت حجازي
- ٧ - التحالف والتكتلات في السياسة العالمية تأليف : د/ محمد عزيز شكري
- ٨ - تراث الإسلام (الجزء الأول) ترجمة : د/ زهير السمهوري
- ٩ - أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة د/ شاكر مصطفى
- ١٠ - جحا العربي مراجعة : د/ فؤاد زكريا
- ١١ - تراث الإسلام (الجزء الثاني) تأليف : د/ نايف خروما
- ١٢ - تراث الإسلام (الجزء الثالث) تأليف : د/ محمد رجب النجار
- ١٣ - الملاحه وعلوم البحار عند العرب ترجمة : د/ حسين مؤنس
- ١٤ - جمالية الفن العربي إحصان العمد
- ١٥ - الإنسان الحائر بين العلم والخرافة مراجعة : د/ فؤاد زكريا
- ١٦ - النقط والمشكلات المعاصرة للتنمية العربية ترجمة : د/ حسين مؤنس
- ١٧ - الكون والثقوب السوداء إحصان العمد
- ١٨ - الملاحه وعلوم البحار عند العرب مراجعة : د/ فؤاد زكريا
- ١٩ - جمالية الفن العربي تأليف : د/ أنور عبد العليم
- ٢٠ - الإنسان الحائر بين العلم والخرافة تأليف : د/ عفيف بهنسي
- ٢١ - النقط والمشكلات المعاصرة للتنمية العربية تأليف : د/ عبد المحسن صالح
- ٢٢ - الكون والثقوب السوداء تأليف : د/ محمود عبد الفضيل
- ٢٣ - الملاحه وعلوم البحار عند العرب إعداد : رؤوف وصفي
- ٢٤ - جمالية الفن العربي مراجعة : زهير الكرمي

- ١٨ - الكوميديا والتراجيديا
ترجمة : د/ علي أحمد محمود
- ١٩ - المخرج في المسرح المعاصر
مراجعة : د/ شوقي السكري
- ٢٠ - التفكير المستقيم والتفكير الأعمى
د/ علي الراعي
- ٢١ - مشكلة إنتاج الغذاء في الوطن العربي
ترجمة : حسن سعيد الكرعي
- ٢٢ - البيئة ومشكلاتها
مراجعة : صدقي حطاب
- ٢٣ - السرق
تأليف : د/ محمد سعيد صباريني
- ٢٤ - الإبداع في الفن والعلم
تأليف : د/ حسن أحمد عيسى
- ٢٥ - المسرح في الوطن العربي
تأليف : د/ علي الراعي
- ٢٦ - مصر وفلسطين
تأليف : د/ عواطف عبدالرحمن
- ٢٧ - العلاج النفسي الحديث
تأليف : د/ عبدالستار إبراهيم
- ٢٨ - أفريقيا في عصر التحول الاجتماعي
ترجمة : شوقي جلال
- ٢٩ - العرب والتحدي
تأليف : د/ محمد عمارة
- ٣٠ - العدالة والحريّة في فجر النهضة العربية الحديثة
تأليف : د/ عزت قرني
- ٣١ - الموشحات الأندلسية
تأليف : د/ محمد زكريا عتاني
- ٣٢ - تكنولوجيا السلوك الإنساني
ترجمة : د/ عبدالقادر يوسف
- ٣٣ - الإنسان والثروات المعدنية
مراجعة : د/ رجا الدريفي
- ٣٤ - قضايا أفريقية
تأليف : د/ محمد فتحي عوض الله
- ٣٥ - محاولات الفكر والسياسة
تأليف : د/ محمد جابر الأنصاري
- ٣٦ - الحب في التراث العربي
تأليف : د/ محمد حسن عبدالله
- ٣٧ - المساجد
تأليف : د/ حسين مؤنس

- ٣٨ - تكنولوجيا الطاقة البديلة تأليف : د/ سعد يوسف عايش
- ٣٩ - ارتقاء الإنسان ترجمة : د/ موقش شخاشيرو
- مراجعة : زهير الكرمي
- ٤٠ - الرواية الروسية في القرن التاسع عشر تأليف : د/ مكارم الغمري
- ٤١ - الشعر في السودان تأليف : د/ عبده بدوي
- ٤٢ - دور المشروعات العامة في التنمية الاقتصادية تأليف : د/ علي خليفة الكواري
- ٤٣ - الإسلام في الصين تأليف : فهمي هويدي
- ٤٤ - اتجاهات نظرية في علم الاجتماع تأليف : د/ عبدالباسط عبدالمعطي
- ٤٥ - حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي تأليف : د/ محمد رجب النجار
- ٤٦ - دعوة إلى الموسيقى تأليف : يوسف السيبي
- ٤٧ - فكرة القانون ترجمة : سليم الصويص
- مراجعة : سليم بيسو
- ٤٨ - التنبؤ العلمي ومستقبل الإنسان تأليف : د/ عبدالمحسن صالح
- ٤٩ - صراع القوى العظمى حول القرن الأفريقي تأليف : صلاح الدين حافظ
- ٥٠ - التكنولوجيا الحديثة والتنمية الزراعية تأليف : د/ محمد عبدالسلام
- ٥١ - السينما في الوطن العربي تأليف : جان الكسان
- ٥٢ - النفط والعلاقات الدولية تأليف : د/ محمد الرميحي
- ٥٣ - البدائية ترجمة : د/ محمد عصفور
- ٥٤ - الحشرات الناقلة للأمراض تأليف : د/ جليل أبو الحب
- ٥٥ - العالم بعد مائتي عام ترجمة : شوقي جلال
- ٥٦ - الإنسان تأليف : د/ عادل الدمرداش
- ٥٧ - البيروقراطية النفطية ومعضلة التنمية تأليف : د/ أسامة عبدالرحمن
- ٥٨ - الوجودية تأليف : د/ إمام عبد الفتاح
- ٥٩ - العرب أمام تحديات التكنولوجيا تأليف : د/ انطونيوس كرم
- ٦٠ - الايديولوجية الصهيونية (الجزء الأول) تأليف : د/ عبد الوهاب المسيري
- ٦١ - الايديولوجية الصهيونية (الجزء الثاني) تأليف : د/ عبد الوهاب المسيري
- ٦٢ - حكمة الغرب (الجزء الأول) ترجمة : د/ فزاد زكريا

- ٦٣ - الإسلام والاقتصاد
 ٦٤ - صناعة الجوع (خرافة الندرة)
 ٦٥ - مدخل إلى تاريخ الموسيقى المغربية
 ٦٦ - الإسلام والشعر
 ٦٧ - بنسو الإنسان
 ٦٨ - الثقافة الألبانية في الأبجدية العربية
 ٦٩ - ظاهرة العلم الحديث
 ٧٠ - نظريات التعلم (دراسة مقارنة)
 (الجزء الأول)
 ٧١ - الاستيطان الأجنبي في الوطن العربي
 ٧٢ - حكمة الغرب (الجزء الثاني)
 ٧٣ - التخطيط للتقدم الاقتصادي والاجتماعي
 ٧٤ - مشاريع الاستيطان اليهودي
 ٧٥ - التصوير والحياة
 ٧٦ - الموت في الفكر الغربي
 ٧٧ - الشعر الإغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً
 ٧٨ - قضايا التبعية الإعلامية والثقافية
 ٧٩ - مفاهيم قرآنية
 ٨٠ - الزواج عند العرب (في الجاهلية والإسلام)
 ٨١ - الأدب البوغسلافي المعاصر
 ٨٢ - تشكيل العقل الحديث
 ٨٣ - البيولوجيا ومصير الإنسان
 ٨٤ - المشكلة السكانية وخرافة المalthوسية
 ٨٥ - دول مجلس التعاون الخليجي
 ومستويات العمل الدولية
- تأليف : د/ عبدالمهدي علي التجار
 ترجمة : أحمد حسان عبد الواحد
 تأليف : عبدالعزيز بن عبد الجليل
 تأليف : د/ سامي مكي العاني
 ترجمة : زهير الكرمي
 تأليف : د/ عماد موناكو
 تأليف : د/ عبدالله العمر
 ترجمة : د/ علي حسين حجاج
 مراجعة : د/ عطيه محمود هنا
 تأليف : د/ عبدالمالك خلف التميمي
 ترجمة : د/ فؤاد زكريا
 تأليف : د/ مجيد مسعود
 تأليف : د/ أمين عبدالله محمود
 تأليف : د/ محمد نيهان سويلم
 ترجمة : كامل يوسف حسين
 مراجعة : د/ إمام عبد الفتاح
 تأليف : د/ أحمد عثمان
 تأليف : د/ عواطف عبد الرحمن
 تأليف : د/ محمد أحمد خلف الله
 تأليف : د/ عبدالسلام الترماني
 تأليف : د/ جمال الدين سيد محمد
 ترجمة : شوقي جلال
 مراجعة : صدقي خطاب
 تأليف : د/ سعيد الحفار
 تأليف : د/ ومزي زكي
 تأليف : د/ بندرة العوضي

- ٨٦ - الإنسان وعلم النفس
تأليف : د/ عبد الستار إبراهيم
- ٨٧ - في تراثنا العربي الاسلامي
تأليف : د/ توفيق الطويل
- ٨٨ - الميكروبات والإنسان
ترجمة : د/ عزت شعلان
مراجعة : د/ عبد الرزاق العدواني
د/ سمير رضوان
- ٨٩ - الإسلام وحقوق الإنسان
تأليف : د/ محمد عماره
- ٩٠ - الغرب والعالم (القسم الأول)
تأليف : كافين رايلي
ترجمة : د/ عبد الوهاب المسيري
د/ هدى حجازي
- ٩١ - تربية اليسر وتحلف التنمية
مراجعة : د/ فؤاد زكريا
- ٩٢ - عقول المستقبل
تأليف : د/ عبد العزيز الجلال
- ٩٣ - لغة الكيمياء عند الكائنات الحية
ترجمة : د/ لطفي فطيم
- ٩٤ - النظام الإعلامي الجديد
تأليف : د/ أحمد مدحت اسلام
- ٩٥ - تغيير العالم
تأليف : د/ أنور عبد الملك
- ٩٦ - الصهيونية غير اليهودية
تأليف : د/ ريمينا الشريف
- ٩٧ - الغرب والعالم (القسم الثاني)
ترجمة : أحمد عبدالله عبدالعزيز
تأليف : كافين رايلي
د/ هدى حجازي
- ٩٨ - قصة الانثروبولوجيا
مراجعة : د/ فؤاد زكريا
- ٩٩ - الاطفال مرآة المجتمع
تأليف : د. حسين فهم
- ١٠٠ - الوراثة والإنسان
تأليف : د. محمد علي الربيعي
- ١٠١ - الأدب في البرازيل
تأليف : د. شاكِر مصطفى
- ١٠٢ - الشخصية اليهودية الإسرائيلية
تأليف : د. رشاد الشامي

- ١٠٣ - التنمية في دول مجلس التعاون
 ١٠٤ - العالم الثالث وتحديات البقاء
 ١٠٥ - المسرح والتغير الاجتماعي
 في الخليج العربي
 ١٠٦ - المتلاعبون بالعقول
 ١٠٧ - الشركات عابرة القومية
 ١٠٨ - نظريات التعلم - دراسة مقارنة
 (الجزء الثاني)
 تأليف : د. محمد توفيق صادق
 تأليف : جاك لوب
 ترجمة : أحمد فؤاد بليغ
 تأليف : د/ إبراهيم عبدالله غلوم
 تأليف : هريوت. أ. شيللر
 ترجمة : عبدالسلام رضوان
 تأليف : د. محمد السيد سعيد
 ترجمة : د. علي حسين حجاج
 مراجعة : أ. د. عطية محمود هنا

الاشتراك السنوي : وهو مقصور على الفئات التالية :

- المؤسسات والهيئات داخل الكويت ١٠ دنانير
- المؤسسات والهيئات في الوطن العربي ١٢ ديناراً
- المؤسسات والهيئات خارج الوطن العربي ٨٠ دولاراً أمريكياً
- الافراد خارج الوطن العربي ٤٠ دولاراً أمريكياً

الاشتراكات :

ترسل باسم الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

ص.ب ٢٣٩٩٦ الصفاة/ الكويت - 13100

برقيا ثقف - تلکس ٤٤٥٥٤ NCCAL TLX No 44554

سعر النسخة	البلد
٥٠٠ فلس	* الكويت
١٠ ريالات	* السعودية
دينار واحد	* العراق
٧٥٠ فلس	* الأردن
١٥ ليرة	* سوريا
١٥ ليرة	* لبنان
دينار واحد	* ليبيا
١٥ درهم	* المغرب
١ ¼ دينار	* تونس
٢٠ دينار	* الجزائر
١ جنيه	* مصر
١ جنيه	* السودان
١ ريال	* عمان
٨٠٠ فلس	* اليمن الجنوبية
١٠ ريالات	* اليمن الشمالية
١ دينار	* البحرين
١٠ ريالات	* قطر
١٠ دراهم	* الامارات العربية